

LA OBRA LITERARIA DE RICARDO
BAROJA

TESIS DOCTORAL.

Silvia Aguiar Baixauli. 1998.

Dirección : Dra. Dña. Ángela Ena Bordonada

AGRADECIMIENTO
*a la doctora Ena, por su siempre
inteligente orientación, y por su
estímulo.*

Situaciones y combinaciones agradables para la inteligencia y los sentidos pueden proporcionar a la persona modesta relativo bienestar en esta pícara existencia.

RICARDO BAROJA.

Índice

1. ÍNDICE.....	5
2. INTRODUCCIÓN.....	13
3. BIOGRAFÍA.....	17
3. 1. Nacimiento, familia.....	17
3. 2. Años de formación, juventud.....	22
3. 3. Madurez.....	28
3. 4. Años terribles.....	31
3. 5. Amistades, talante.....	34
3. 5. 1. Una personalidad.....	34
3. 5. 2. Otras actividades.....	41
3. 5. 3. Cultura e ideología.....	43
3. 5. 4. Los hermanos Baroja.....	46
<i>ANEXO I. Datos biográficos de don Ricardo Baroja.....</i>	<i>49</i>
4. OBRA LITERARIA.....	59
<i>ANEXO II. Índice de la obra literaria.....</i>	<i>62</i>

Índice

5.PERIODISMO.....	68
5. 1. Introducción.....	68
 <i>ANEXO III. Índice cronológico y temático de los</i>	
<i>artículos.....</i>	<i>72</i>
5. 2. Clasificación cronológica.....	76
5. 3. Clasificación por publicaciones.....	78
5. 4. Clasificación temática.....	85
5. 4. 1. Artículos sobre arte.....	85
5. 4. 2. Artículos políticos.....	89
5. 4. 3. Artículos de memorias o recuerdos.....	97
 <i>ANEXO IV. Algunos artículos de Gente del 98 en Diario de</i>	
<i>Madrid.....</i>	<i>101</i>
5. 4. 3. 1. Gente del 98.....	106
 <i>ANEXO V. Índice onomástico de las personas citadas en Gente del</i>	
<i>98.....</i>	<i>130</i>
5. 4. 3. 2. Arte, cine y ametralladora.....	142
5. 4. 3. 3. Una obra peculiar : Estrafalarios. ¿Novela ?	152
5. 4. 4. Otros artículos.....	162
5. 5. El estilo periodístico de Ricardo Baroja.....	164
5. 5. 1. Crítica.....	166

Índice

5. 5. 2. Ensayos.....	172
5. 5. 3. Artículos propiamente dichos.....	177
5. 5. 4. Comentarios.....	182
5. 5. 5. Crónicas.....	187
5. 5. 5. 1. Dramatización.....	189
5. 5. 5. 2. Descripción.....	197
5. 5. 5. 3. Lenguaje.....	202
 6. TEATRO.....	 210
6. 1. El Mirlo Blanco. La concepción dramática de Ricardo Baroja.....	210
6. 2. Obras.....	216
6. 2. 1. Noticia de obras perdidas.....	216
6. 2. 2. <i>Olimpia de Toledo. Drama</i>	217
6. 2. 2. 1. Historia.....	217
6. 2. 2. 2. Personajes.....	221
6. 2. 2. 3. Espacio y ambiente.....	231
6. 2. 2. 4. Tiempo.....	233
6. 2. 2. 5. Técnicas dramáticas.....	234
6. 2. 2. 6. Temas.....	238

Índice

6. 2. 3. <i>El Pedigree. Comedia inverosímil en tres actos</i>	240
6. 2. 3. 1. Historia.....	241
6. 2. 3. 2. Personajes.....	245
6. 2. 3. 3. Espacio y ambiente.....	253
6. 2. 3. 4. Tiempo.....	255
6. 2. 3. 5. Técnicas dramáticas.....	256
6. 2. 3. 6. Temas.....	262
6. 3. El estilo teatral de Ricardo Baroja	266
6. 4. Recepción	279
 7. NARRATIVA.....	282
7. 1. Introducción.....	282
<i>ANEXO VI. Índice de la obra narrativa</i>	284
7. 2. Relato breve.....	287
7. 2. 1. Introducción.....	287
7. 2. 2. “La flor solar”.....	289
7. 2. 3. “La curiosidad castigada”.....	291
7. 2. 4. “La gran corrida de toros”.....	294
7. 2. 5. “Historia verídica de la revolución”.....	299
7. 2. 5. 1. Contenido y significado.....	299

Índice

7. 2. 5. 2. Personajes.....	305
7. 2. 5. 3. Voces del discurso. Diálogo. Descripción. Narración.....	308
7. 2. 6. Relatos relacionados con la experiencia del autor.....	311
7. 3. Novela.....	315
7. 3. 1. Introducción.....	315
7. 3. 2. Estructura narrativa.....	322
7. 3. 2. 1. Estructura interna y estructura externa.....	322
7. 3. 2. 2. Tiempo de la historia y tiempo del discurso.....	337
7. 3. 2. 3. Espacio.....	358
7. 3. 2. 4. Voces del discurso.....	365
A) Narración.....	365
a). El narrador y el punto de vista.....	365
b). Varios narradores.....	367
c). El narrador en tercera persona. Omnisciencia.	
Objetividad/subjetividad.....	371
d). El narrador en primera persona.....	408
B) Diálogo.....	417
C) Monólogo.....	472
D) Descripción.....	486
7. 3. 2. 5. Técnicas cinematográficas.....	510

Índice

7. 3. 3. Lenguaje y estilo.....	516
7. 3. 3. 1. Nivel léxicosemántico.....	518
7. 3. 3. 2. Nivel morfosintáctico.....	557
7. 3. 3. 3. Nivel fónico.....	575
7. 3. 3. 4. Conclusiones.....	582
7. 3. 4. Temas.....	584
7. 3. 4. 1. Tema artístico.....	584
7. 3. 4. 2. Tema amoroso.....	595
7. 3. 4. 3. Tema de España. Historia.....	612
7. 3. 4. 4. Temas filosófico-morales.....	630
7. 3. 4. 5. Aventura.....	634
7. 3. 4. 6. Costumbres y sociedad.....	638
7. 3. 4. 7. Otros temas.....	643
7. 3. 5. Personajes.....	647
7. 3. 5. 1. Galería de personajes.....	647
A) Navegantes.....	647
B) Artistas y otros intelectuales.....	651
C) Personajes “literarios”.....	660
D) Personajes contemporáneos.....	666
E) Personajes históricos.....	671

Índice

F) Personajes fantásticos.....	692
7. 3. 5. 2. Caracterización.....	701
A) Psicológica.....	701
B) Física. Valor de los detalles elegidos.....	711
C) Presentación escénica.....	725
D) Caracterización por el lenguaje.....	728
E) Otros recursos.....	740
7. 3. 5. 3. La cuestión del autobiografismo.....	746
7. 3. 5. 4. Conclusiones.....	749
 8. OTRAS OBRAS.....	 751
 9 FINAL.....	 753
 10. BIBLIOGRAFÍA.....	 757
10. 1. Del autor.....	757
10. 2. Sobre el autor.....	761
10. 3. Sobre la época.....	766
10. 4. General.....	776
10. 5. Otras obras consultadas.....	785

2. INTRODUCCIÓN.

Próximo el cierre de estas páginas, en un año emblemático como es el de 1998, en el que se cuestionan tantos valores y conceptos, entre ellos aquél de *Generación del 98*, aparece en la prensa un artículo de don Pío CARO BAROJA que recuerda a algunos de los amigos y compañeros de don Ricardo¹. No los recuerda como protagonistas y responsables de la aparición de un movimiento literario, sino como sujetos de una actitud vital : *el último aliento de romanticismo e individualismo* que ha visto España. Es Ricardo Baroja quien realmente ha dado fe, humana, de ellos en su obra más conocida. Pero hoy no se recuerda la gracia vanguardista de su *El Pedigree*, ni el derroche de imaginación de sus novelas de aventuras, ni el esfuerzo titánico de reunir historia y recreación literaria ; ni siquiera sus intentos de renovar y depurar la vida artística española. A pesar de que Ricardo Baroja lleva años práctica e injustamente olvidado, no fue únicamente cronista de los riquísimos ambientes culturales del anterior fin de siglo, como ahora se pretende ; sino muy especial protagonista, incluso agitador intelectual, de todos ellos. Su inteligencia independiente y honesta, *casi* siempre distanciada y muy a menudo irónica ; su extraordinaria capacidad creadora, concebida siempre como placer personal, que algunos, sin razón, juzgaron estéril o dispersa ; su humanidad cálida, cordial ; y su fundamental elegancia, espiritual y social, acompañaron y sirvieron de acicate a los grandes escritores del momento.

Su independencia de criterio y de actuación, que tantas veces llevó a nuestro autor contracorriente, le proporcionó disgustos y sinsabores ; le dejó solo y abandonado en la vejez, olvidado, desengañado y hasta con problemas económicos. Sin quererlo, quizá, en un ejercicio de modestia continua, nos legó su originalidad de espíritu, ajena a modas y tendencias, ignorante de premios y prebendas, *superior* en un sentido nietzscheano, tan significativo para él. Nos legó sus obras, ya fuese por medio del óleo o del buril - que le dieron algo de fama -, o de la pluma.

Hemos intentado, con este trabajo, rescatar en cierto modo esa faceta tan desatendida de Ricardo Baroja escritor, en la que se comprende, quizá mejor que a través de otras, ese impulso romántico e individualista al que alude don Pío Caro, generoso y desinteresado por encima de todo. La idea nació como serie de colaboraciones en una revista no literaria, *Correo del Arte*, dirigida por don Antonio Morales, hace ahora ocho años, en 1990, bajo el título de *Artistas escritores*. Lo que empezó como un deseo de abrir el conocimiento de figuras de la pintura y la escultura que en algún momento de sus vidas fueron escritores más o menos asiduos - José Gutiérrez Solana, Sebastián Miranda, Juan Gris, Daniel Vázquez Díaz, Victorio Macho, Francisco Pompey, Cellini, Miguel Ángel, Ignacio Pinazo, Darío de Regoyos, Eduardo Chicharro, Salvador Dalí... -, llegó a ser interés por el mundo personal, intelectual y artístico de uno de ellos, el de, quizá, la obra más completa de todos ellos, don Ricardo Baroja.

¹ "Gente del 98", *ABC*, 1 de junio de 1998, p. 40.

Las dificultades, desde entonces, no fueron pocas : la primera, organizar y concretar los escasos testimonios sobre el autor, nacidos casi siempre de y para lo personal, y muchas veces incompletos y asistemáticos, por tanto, en lo referente a las obras. De ahí que nuestro máximo esfuerzo haya ido encaminado en dos direcciones :

- recopilar una bibliografía dispersa y escasa, incluyendo aquí cualquier testimonio mínimamente interesante sobre nuestro autor, sea en manuales, autobiografías o en cualquier otro lugar, y que fuera más allá de la simple mención a Ricardo Baroja como hermano de don Pío, o como autor de *Gente del 98* , que, en el mejor de los casos, son las menciones más habituales
- ofrecer un panorama lo más completo posible, fundamentalmente claro, de la abundante obra literaria de Ricardo Baroja, encontrándola, ordenándola y clasificándola ; para ello hemos considerado necesario incluir determinados anexos en forma de cuadros aclaratorios, de modo que sea sencillo localizar una obra, un tema o un género concreto

Asimismo, al tratarse de un autor tan poco conocido, hemos procurado aportar información amplia acerca de su biografía, tanto en datos concretos, como de su personalidad y de su entorno.

La obra literaria de Ricardo Baroja nos acompaña, efectivamente, como tributo de amistad y admiración ofrecido a los amigos que no están ; pero también como testimonio de una forma de vivir y de pensar, cuyo entusiasmo se nos ofrece a modo de ejemplo, nunca pretendido. Frente a los golpes de la vida, ante las pequeñas y grandes desdichas ; frente a los *naufragios* cotidianos,

a los que sobrevivió, impertérrito, una y otra vez², la literatura fue un refugio reconfortante y lenitivo, en una especie de epicureísmo sencillo le impulsó siempre, y del que da fe la frase que sirve de lema a esta tesis : **Situaciones y combinaciones agradables para la inteligencia y los sentidos pueden proporcionar a la persona modesta relativo bienestar en esta pícara existencia.**

RICARDO BAROJA.

² Así decía de Ricardo Baroja su hermano Pío, según Pío CARO, introducción a las *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, p. 30.

3. BIOGRAFÍA.

3. 1. Nacimiento, familia.

Ricardo Baroja nació el 12 de enero de 1871 en Minas de Río Tinto, en Huelva. Fue hijo de Serafín BAROJA Y SOMOZA, ingeniero de minas, de San Sebastián, y de María del Carmen NESSI Y GOÑI, de Madrid. Del matrimonio había nacido ya otro hijo, Darío. Recibió los nombres de Ricardo Juan Gualberto de la Santísima Trinidad BAROJA Y NESSI. Su partida de nacimiento se conserva, según Manuel CARDENAL DE IRACHETA, junto con su expediente académico, en el archivo del, entonces, Ministerio de Educación Nacional³.

Las vicisitudes profesionales del padre llevaron a la familia, un año después, en 1872, a San Sebastián - donde nació el novelista Pío BAROJA -. En 1879, don Serafín fue destinado al Instituto Geográfico y Estadístico, en Madrid, y residieron en las calles Real, y del Espíritu Santo, cerca de la glorieta de Bilbao. A principios de los años ochenta fue trasladado a Pamplona, ciudad en la que Ricardo realizó sus estudios de Bachillerato, y en la que nació la hermana pequeña, Carmen. En 1886, la familia regresó a la capital, con el fin de que los hijos pudieran realizar sus estudios universitarios: los dos mayores, en la Escuela Politécnica, y Pío, primero en el Instituto San Isidro, y después en la Facultad de Medicina. El padre quedó en Bilbao, como Ingeniero Jefe de Minas. Se instalaron en la calle Misericordia, esquina a Capellanes, donde doña

³ "Don Ricardo Baroja, escritor", en *Comentarios y recuerdos*, Madrid, Ediciones Revista de Occidente, 1972, p. 231.

Carmen NESSI tenía una tía abuela, doña Juana NESSI Y ARROLA, dueña de la panadería Viena Capellanes - al heredarla la madre, pasados los años, se hicieron cargo de ella Ricardo y Pío, hasta que, carentes de visión comercial, se vieron obligados a traspasarla a un empleado en 1902 -. Más tarde fijaron su residencia, sucesivamente, en las calles de la Independencia y en la de Atocha, y, finalmente, en la de Mendizábal, número 34, hasta la Guerra Civil, durante la que fue destruida en un bombardeo. En 1891 la familia se trasladó a Valencia, donde murió el hermano mayor, Darío, en 1894.

En 1913, Carmen BAROJA se casó con el editor Rafael CARO RAGGIO, que publicó, entre otras, numerosas obras de sus cuñados. Después de la Guerra Civil, excepto Ricardo, que se queda en Vera de Bidasoa - el pueblecito del norte de Navarra en el que Pío había comprado una casa -, la familia sigue en Madrid. A la muerte de Rafael CARO, en 1943, Pío, Carmen y sus, respectivamente, sobrinos e hijos, Julio y Pío, se trasladan a la calle Ruiz de Alarcón. Allí murió Carmen en 1950, y, seis años después, Pío. Los hermanos CARO BAROJA viven desde entonces en la calle Alfonso XII, donde falleció don Julio en 1995. Allí tiene su sede, además, la editorial Caro Raggio, reabierta desde 1972. De ella se hace cargo don Pío CARO.

Julio CARO BAROJA define a su familia como un modelo de familia burguesa rara. Raros en el aspecto, raros en las ideas, raros en los usos y costumbres (...). En el ambiente propio de la burguesía finisecular o de "avant - guerre" mi familia materna, compuesta por mis abuelos, mi madre y mis dos tíos, se salía escandalosamente

de las normas⁴. El ambiente familiar, dominado por la personalidad del padre, determinó las aficiones artísticas de los hijos. Don Serafín BAROJA respondía a la figura del ingeniero liberal y librepensador del diecinueve. Fue amigo del geólogo Lucas MALLADA, de Luis TABOADA, de Manuel FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, de Antonio FLORES, de BRETON DE LOS HERREROS, ESTÉBANEZ CALDERÓN, AIGUALS DE IZCO, Modesto LAFUENTE, MESONERO ROMANOS... Su inquietud le llevó a realizar actividades muy diversas : tocaba el violoncelo y compuso óperas en vasco ; escribió novelas y cuentos, fue dibujante y periodista⁵ ; y aficionado a la Historia Natural - fue ocasional profesor en un Instituto -. Participó en los círculos literarios y artísticos de sus hijos. Doña Carmen NESSI tenía ascendencia italiana, lombarda, y su influencia se limita al campo doméstico.

Carmen BAROJA, la hermana menor, madre de Julio y Pío CARO BAROJA, fue una mujer destacada en su tiempo, por formación y por actividades. Ganó una Tercera medalla, en la sección de Artes Decorativas de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, y una Segunda en 1910, con sendos trabajos de orfebrería. Presidió la sección de Bellas Artes y dirigió la sala de exposiciones del *Lyceum Club*, empresa en la que participaron María de MAEZTU y Amelia GALÁRRAGA ; fue pionera en España en los estudios de antropología y folklore, que publicó, además de en varias monografías, en *La*

⁴ *Los Baroja*, "Mi familia", Madrid, Taurus, 1972 ; reproducido en el catálogo de la exposición *Los Baroja en Madrid*, Madrid, Museo Municipal - Círculo de Lectores, 1997, pp. 27 - 42.

⁵ Joaquín PUIG DE LA BELLACASA, Presentación al catálogo de la exposición *Los Baroja en Madrid*, Museo Municipal de Madrid, Círculo de Lectores, 1997, pp. 15 - 20.

Nación de Buenos Aires, sobre bordados, trajes joyas y creencias populares. Formó parte del equipo del Patronato del Museo Histórico del Traje, fue inspectora del Museo del Encaje y miembro ejecutivo del Patronato del Museo del Pueblo Español, presidido por Gregorio MARAÑÓN y dirigido después por su hijo, Julio CARO BAROJA. Participó con sus hermanos y su cuñada, Carmen MONNÉ, en las actividades teatrales de *El Mirlo Blanco*, incluso como autora de una obrita breve, *La Mère Michel*, y dejó un manuscrito de memorias, aún sin publicar, titulado *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*⁶.

Rafael CARO RAGGIO, su esposo desde 1913, destacó en el mundo literario de la época desde la fundación de la editorial que lleva su nombre, en 1917. Había sido contertulio de los hermanos BAROJA en el café Nuevo Levante, fue apoyado y asesorado por éstos en las arriesgadas labores de edición, y, a su vez, facilitó a sus cuñados la publicación de sus obras. Aunque inició su declive en 1930 por la presión de la poderosa Compañía Iberoamericana de Publicaciones, que aglutinaba editoriales como Renacimiento, Fernando Fe, Mundo Latino, Mercurio, Atlántico, Estrella y Hoy, logró convertirse en punto de referencia obligado en el panorama editorial español y americano. En 1937 un bombardeo hizo desaparecer la empresa, y su inspirador murió en 1943. En 1972, coincidiendo con la celebración del centenario del nacimiento de Pío Baroja, reaparece la editorial Caro Raggio, dirigida por el hijo de su fundador, Pío CARO BAROJA, dedicada a la publicación, exquisita, de las obras de sus tíos.

⁶ *Ibid.* ; y también, Amparo HURTADO, "Los muscos de Carmen Baroja", en *Op. cit.*, pp. 73 - 78.

Carmen MONNÉ, por fin, esposa de Ricardo Baroja, participó ya de soltera en círculos artísticos - se conocieron en casa de los pintores ZUBIAURRE -, y resultó ser compañera perfecta para las variadas inquietudes de su marido. Destacó sobre todo como “coordinadora general” del grupo teatral *El Mirlo Blanco*, junto a su director, Cipriano RIVAS CHERIF. Ella se ocupó de las “relaciones públicas” - invitar a la prensa y a la crítica, cursar las invitaciones...-, de convertir la sala de su casa en adecuado espacio escénico, de la luminotecnia y los efectos especiales, e incluso de actuar como actriz.

Ricardo y Pío compartieron protagonismo en la vida artística y literaria de su tiempo. A pesar del parecido entre sus obras - artística y literaria, respectivamente -, las diferencias entre ellos eran evidentes. En todo caso, la difusión de la actividad del hermano mayor se ha visto enormemente perjudicada por la fama del novelista.

3. 2. Años de formación, juventud.

Ricardo cursó sus estudios de Bachillerato en Pamplona, donde su familia vivió desde 1881. Al finalizarlos, inició la carrera de Ingeniero de Minas, que tuvo que abandonar porque se consideró excesiva para él después de un amago de tuberculosis, que ya había matado al hermano mayor, Darío. Al parecer, Ricardo recibió su primera instrucción artística en una academia de dibujo y pintura madrileña, en la calle Escalinata. Enrique LAFUENTE FERRARI menciona que recibió clases de dibujo y pintura de Eugenio VIVÓ⁷. De 1888 a 1891 estudió en la Escuela Diplomática, la alternativa a la abandonada carrera de Ingeniería, que incluía estudios de Paleografía, Historia, Arqueología, Numismática y Bibliografía, entre otros. Este último año se presentó a la oposición para el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, en el que ingresó con un tema sobre las Cortes medievales. No obtuvo el nombramiento hasta el 17 de agosto del año 1894, y su primer destino es de agosto de 1897, en el Archivo de Cáceres. El 5 de octubre de ese mismo año, solicitó una licencia que le fue concedida, hasta su reingreso el 15 de diciembre, fecha en que se incorporó a la Biblioteca Provincial de Bilbao. El 17 de mayo de 1898 se le declaró excedente, pero reingresó en el Archivo de Hacienda de Teruel el 12 de abril de 1900. Se le concedió una nueva excedencia el 29 de junio de ese año, para reingresar el 11 de diciembre de 1901, en la Biblioteca Provincial de Segovia. Tras dos ascensos, fue trasladado el 28 de abril

⁷ *Perfil de Ricardo Baroja, en Imagen de los Baroja*, Madrid, Obsequio Navideño del Banco Ibérico, 1972.

de 1902 al Archivo de la Delegación de Hacienda de Segovia. De todos estos datos, con los numerosos intervalos de, por una razón u otra, abandonos, deducimos que nunca llegó a encontrarse a gusto en esta profesión : el 6 de junio de 1902 pide un mes de licencia, que el 30 de agosto se convierte en dos años más. No aparecen datos posteriores de su carrera como funcionario, que debió de abandonar entonces⁸. En *Gente del 98*, cuya materia alude a estos años, nos deja uno de sus escasos testimonios sobre esta actividad, y de la decepción que, efectivamente, para él supuso :

En aquella época, yo pertenecía al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Hice oposiciones a la Sección de Museos Arqueológicos. La Arqueología, la Historia del Arte, la Numismática y la Epigrafía formaban el fondo de conocimientos necesarios para ingresar en aquella Sección. Era natural, y así lo esperaba yo, que en Ministerio de Instrucción Pública me dieran una credencial para desempeñar un cargo en cualquier museo de provincias o de Madrid ; pero como todos los puestos estaban ocupados por recomendados de los que mangoneaban en el Ministerio, fui destinado al archivo de Hacienda de Teruel. Es lo mismo que si a un médico le envían a defender pleitos.

Mi misión había de consistir en catalogar documentos tan arqueológicos como las cédulas personales, las cuentas de la contribución o la renta de tabacos⁹.

Con todo, la experiencia le sirvió para recorrer, en sus diferentes destinos, gran variedad de lugares de la geografía española, completados más tarde por los numerosos viajes que realizó, a pie, en compañía de su hermano Pío y de varios amigos, que le servirán después como tema para sus obras artísticas y literarias. En 1902 la familia fue a vivir a la calle Mendizábal.

⁸ Manuel CARDENAL IRACHETA, "Don Ricardo Baroja, escritor", en *Comentarios y recuerdos*, Revista de Occidente, 1972, nota 4, p. 245 y ss.

⁹ XXVII. "Otros relatos. José Stifford Gibson. Pintor inglés desconocido", *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 222.

Desde 1891, los BAROJA estaban en Valencia, en Burjasot, y había empezado Ricardo a cultivar con asiduidad el dibujo y la pintura : asistía a clases, participaba en reuniones artísticas y conocía a los grandes maestros del momento, de todas las edades (MONGRELL, PERIS BRELL, BENEDITO...). Apunta el ilustre antropólogo sobrino suyo que no fue sorollista, pues sentía mayor atracción por la doctrina y la técnica *de los maestros más viejos*, mayor afinidad con Francisco DOMINGO Y MARQUÉS o con Ignacio PINAZO Y CAMARLENCH¹⁰. De las conversaciones y polémicas con ellos¹¹, y de las visitas a sus estudios, adquirió ya conceptos estéticos claros, que formaron su personalidad artística más que cualquier estudio académico. Julio CARO BAROJA afirma : *Mi tío se hizo pintor en Valencia*¹². En agosto de 1894 obtuvo un segundo accésit en la sección de paisaje de la Exposición Artística, Industrial y Agrícola de esta ciudad mediterránea ; según Bernardino de PANTORBA, Ricardo Baroja fue alumno de la correspondiente Escuela de Artes e Industrias de Málaga, donde, como tal, obtuvo un primer premio¹³.

Desde finales de siglo, en sus intervalos de excedencia como funcionario, "anima" reuniones en estudios, redacciones de periódicos y cafés : el Nuevo Café de Levante, en la calle Arenal, que preside VALLE INCLÁN, la tertulia de

¹⁰ *Op. cit.*, p. 13 ; y *Los Baroja*, VI, "Mi tío Ricardo", Madrid, Taurus, 1972, pp. 87 - 93.

¹¹ De nuevo Julio CARO BAROJA alude a ciertas cartas entre sorollistas y antisorollistas en que todos ellos exponían sus ideas (*Ibid.*).

¹² *Ibid.*

¹³ Bernardino de PANTORBA, "Los ciento un años de Ricardo Baroja", *ABC*, Madrid, 12 de enero de 1972.

Pombo, el Lion d'Or y El Gato Negro¹⁴, entre otros, de las que da cuenta en su obra más conocida, *Gente del 98*. En 1895 se presentó a la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid con un pequeño estudio del natural, que no obtuvo premio. Pocos años antes, en la época de Valencia, había iniciado, como hemos dicho, su actividad pictórica y de grabador, y también su actividad como articulista. En 1901 se presentó a la Exposición Nacional; y utilizó por primera vez el seudónimo de Juan Gualberto NESSI, en la revista *Electra*: aunque algunos estudiosos lo atribuyen a Pío BAROJA, esconde sin duda a Ricardo, pues está formado con sus otros dos nombres de pila y su segundo apellido. Ese mismo año intervino como ilustrador en *Arte Joven*, revista de brevísima existencia que se recuerda por la participación, como *director artístico*, de Pablo RUIZ PICASSO; pero también de su director, Francisco de A. SOLER, que había dirigido la revista *Luz* en Barcelona, *expresión del modernismo catalán*¹⁵, y de los dibujantes y pintores Ricardo MARÍN, NONELL y Evelio TORRENT. Colaboró, de nuevo como ilustrador, en *Alma Española*, una de las revistas emblemáticas del 98, en la que escribieron desde escritores ya consagrados, como PEREDA, Joan MARAGALL, Emilia PARDO BAZÁN o BLASCO IBÁÑEZ, hasta los jóvenes de la nueva generación: UNAMUNO, Pío BAROJA, MAEZTU, AZORÍN, VALLE INCLÁN, los hermanos MACHADO, Juan Ramón JIMÉNEZ o Rubén DARÍO. En 1905

¹⁴ Estas últimas según Luis S. GRANJEL, "La obra literaria de Ricardo Baroja", en *Maestros y amigos de la Generación del 98*, Salamanca, Universidad, 1981, pp. 183-195; aunque el autor no da testimonio de ellas.

¹⁵ TORRE, Guillermo de: *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, p. 51.

Ricardo Baroja hizo su primer viaje a París¹⁶. En 1906 aparece su firma en el manifiesto de un grupo de intelectuales y artistas¹⁷ que invitan a Miguel de UNAMUNO a dar una conferencia a favor de la libertad de expresión, pues consideraban que, bajo el pretexto del peligro del separatismo, se estaba vulnerando. Ese mismo año sufrió una grave y dolorosa infección, de la que le quedó algo deforme el dedo índice de la mano derecha : las sustancias químicas que manejaba, y el haberse lavado las manos con tierra y agua de un riachuelo después de una sesión de pintura al aire libre en la Moncloa, para la que había olvidado llevar jabón, pusieron en peligro su vida¹⁸. También en 1906, ganó una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la modalidad de Grabado ; dos años después, en 1908, una Primera. En 1908 visitó Sevilla ; en 1909, Toledo : de nuevo su afición a los, entonces difíciles, viajes por la geografía española, de los que luego saca tanto provecho, incluso años después, como imágenes recordadas que le sirven como tema de cuadros o grabados ; o de anécdota para sus artículos.

En 1910 fundó, junto con Manuel ALCÁZAR, Alfredo ARECHAVALA, Tomás CAMPUZANO, Rafael DOMENECH, Juan ESPINA - que ocupó el cargo de presidente -, Francisco ESTEVE - que actuó como secretario -, José GISBERT,

¹⁶ En *Arte, cine y ametralladora* dice que es de finales de siglo.

¹⁷ PARDO BAZÁN, PÉREZ GALDÓS, Alfredo CALDERÓN, Gumersindo de AZCÁRATE, Jenaro ALAS, Melquiades ÁLVAREZ, Salvador RUEDA, Ricardo GANDARIAS, Mariano GARCÍA CORTÉS, Cristóbal de CASTRO, Fidel GARCÍA BERLANGA, Alberto RUSIÑOL, Pedro GONZÁLEZ BLANCO, Trinidad RÍUS, Julio CAMBA, Francisco PI ARSUAGA, Manuel MACHADO, Salvador CANAL, Antonio MACHADO, Alejandro LERROUX, CANALS, CIGES APARICIO, Rafael URBANO, BARCIA, etc. (Cecilio ALONSO, *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1905 - 1911)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil - Albert - Diputación Provincial, 1985.

¹⁸ Lo cuenta Manuel CARDENAL DE IRACHETA en "Don Ricardo Baroja, escritor", de *Comentarios y recuerdos*, Madrid, Ediciones Revista de Occidente, 1972, p. 247, citando el testimonio de la esposa de Ricardo Baroja, Carmen MONNÉ.

Constantino F. GUIJARRO, Fernando LABRADA, Eugenio LEMOS, Agustín LHARDY, Manuel MARÍN, Emilio NOMBELA, Alejandro RIQUER, Carlos VERGER, León VILLANÚA, y Carlos ÍÑIGO¹⁹, la Sociedad de Grabadores Españoles - que después se reagruparían y se llamarían *Los 24* ; de esta sociedad resultó una revista *La Estampa* - no confundir con otra de nombre parecido, *Estampa* -, cuyo fin fue el de editar la obra de los principales grabadores del momento, incluido Ricardo, en tan sólo tres números, de 1910 a 1911. En julio de 1913, *La Estampa* pasó a ser publicada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1910 y en 1912, Ricardo Baroja se presentó de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, esta vez sin galardón. En 1917 publicó su primera novela, *Aventuras del submarino alemán U...* ; comenzó a asesorar a su cuñado, Rafael CARO RAGGIO, en la editorial del mismo nombre, como director de la Biblioteca del Arte. Continúa su actividad artística : en 1918 participó con tres obras en una exposición de aguafuertes que se celebró en el Ateneo de Madrid.

¹⁹ Pío CARO BAROJA, "Seis calas en Ricardo Baroja", en *Los Baroja en Madrid*, Catálogo de la Exposición del Museo Municipal de Madrid, 1997.

3. 3. Madurez.

El 7 de junio de 1919, ya cuarentón, se casó con Carmen MONNÉ, de familia norteamericana de origen francés. La había conocido en casa de los pintores Valentín y Ramón de ZUBIAURRE. Ella reconoció haberse sentido atraída por él desde un primer momento, y recordaba con especial entusiasmo las cartas que durante su noviazgo le escribió. Ambos compartían un interés versátil por las artes y las letras, como se demuestra en la constante colaboración, principalmente en *El Mirlo Blanco*, un grupo teatral que trascendió el calificativo de *de aficionados*, que se reunía en la casa de la pareja. Tras un intento de dedicarse a la agricultura, en una finca que tenía su suegro en Ventosilla de Gumiel, en Burgos, cerca de Aranda, en donde escribió la novela *Fernanda*, el matrimonio volvió a Madrid : primero, a la calle Serrano ; después, de nuevo, a la calle Mendizábal, donde vivían también, en plantas diferentes, los hermanos Carmen y Pío. Ricardo siguió participando activamente en la vida cultural madrileña, en sus tertulias y en los minoritarios esfuerzos por renovar la escena española - con los grupos *El Mirlo Blanco* y, después, *El Cántaro Roto*, junto a Cipriano RIVAS CHERIF. En estos años se agudiza su preocupación por temas de cierto tinte político : cuando se suspende, arbitrariamente, la actuación de este último grupo teatral en el Círculo de Bellas Artes, Ricardo Baroja exige el nombramiento de una nueva

Junta Directiva que expulse a la responsable²⁰ -. De 1924 es la primera edición de su obra *El Pedigree*. En 1927 le nombraron profesor de la Escuela de Artes Gráficas, y con ese motivo volvió al grabado, que tenía casi abandonado desde 1912. Lo cultivó intensamente hasta 1931. De esta época se tiene noticias suyas por participar en la polémica, entre otros, con el arqueólogo Pierre PARIS : en una conferencia que dictó en el Ateneo barcelonés puso en duda la autenticidad, en la que nunca creyó, de la Dama de Elche y de otras obras. Él mismo resume sus tesis, que huyen siempre del dogmatismo y que, en ocasiones, resultaron ser ciertas :

En la reseña de la conferencia, publicada en un diario de Barcelona, se dijo que en el Ateneo se había negado la autenticidad al busto y se había dicho que era una mixtificación. Algo semejante a la célebre "Tiara de Saitafernes", tragada como buena por los arqueólogos franceses ; como la "Anunciación", pintada en una puerta vieja, que apareció en el Museo del Prado ; como el retrato de Cervantes, que todavía preside el salón de actos de la Academia de la Lengua ; como el "Pentateuco", que estuvo a punto de adquirir el Museo Británico ; como los cinco mil Corot de los Estados Unidos, como infinidad de Grecos y de Goyas que figuran en los museos y en las colecciones particulares.

Un arqueólogo francés, hispanófilo, a quien consultaron, dijo que el conferenciante del Ateneo barcelonés no era quién para asegurar que el busto era una castaña. Y tenía razón el arqueólogo, porque el conferenciante no aseguraba que el busto fuera una castaña, sino tan sólo que lo parecía. Lo cual es muy diferente(...) ²¹.

El 23 de marzo de 1925 inauguró en el Círculo de Bellas Artes una exposición de pintura. En esa misma sala, pocos días después, el 3 de abril, pronunció una conferencia decisiva sobre la crítica de arte española del momento ; aunque en ella Ricardo Baroja no da nombres, Julio CARO BAROJA

²⁰ *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1927, en Ramón María del VALLE - INCLÁN, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos, 1994 (edición de Joaquín y Javier del VALLE - INCLÁN), p. 332.

advierte que *no aguantaba la crítica de la época en España*, y cita a José FRANCÉS, al que su tío consideraba académico, y a Juan de la ENCINA, por afrancesado²². La conferencia levantó no sólo una gran expectación, por la importancia del conferenciante y la claridad de sus ideas, sino también la adhesión de numerosos artistas, que costearon su publicación. Es también la *quema de sus naves*, como él mismo dice, pues le granjeó la antipatía de los críticos del momento, a los que desprecia²³. En 1928 expuso por triplicado : en Madrid, en el Museo de Arte Contemporáneo ; en Barcelona, y en París, en la Galería de Arte Contemporáneo. Volvió a participar en la Exposición Nacional en 1930, sin resultar premiado. A finales de los años veinte y principio de los treinta solía acudir al café La Granja del Henar, en la calle de Alcalá, donde conversaba con VALLE INCLÁN, su hermano Pío, ROMERO DE TORRES, Paco VIGHI, FERNÁNDEZ ALMAGRO..²⁴, y al antiguo café Varela, de la calle de Preciados, con Antonio y Manuel MACHADO, Ricardo CALVO, UNAMUNO²⁵...

²¹ *Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 319. Siguen los argumentos en pp. 320 - 323.

²² *Los Baroja*, VI, "Mi tío Ricardo", Madrid, Taurus, 1972, pp. 87 - 93.

²³ *Vid. post.*, sus ideas sobre arte, en *El tema artístico*.

²⁴ Luis Emilio SOTO, artículo en *La Nación* de Buenos Aires, 3 de marzo de 1929, en Ramón María del Valle - Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos, 1994 (edición de Joaquín y Javier del Valle - Inclán), p. 405.

²⁵ Miguel PÉREZ FERRERO, "Don Ricardo", *ABC*, 26 de enero de 1971, p. 3.

3. 4. Años terribles.

Y así llega el intenso y, para él, terrible año de 1931 : comenzó bien, pues le surgió la oportunidad de visitar París para colaborar como actor en el rodaje de una película²⁶ ; siguió participando en la vida cultural madrileña a través del Ateneo y la tertulia de la Cacharrería. Años atrás había donado a la institución un retrato de LARRA²⁷. Su intervención en política se fue acentuando, iniciándose en cierto radicalismo ideológico por el apremio de las circunstancias - trajo a España un arma, como relata en la recopilación de artículos *Arte, cine y ametralladora* - y por su amistad con Manuel AZAÑA, que era entonces presidente del Ateneo. Ricardo Baroja se presentó a la elección de vicepresidente de esta institución, y salió elegido ; pero, en una oscura maniobra, en la que se anuló el proceso alegando que su antigüedad como socio no era más que de nueve meses, y el reglamento exigía un año²⁸, lo eliminaron. Su amistad con el presidente quedó dañada desde entonces. Su nombre sonó como Director General de Bellas Artes, pero lo fue finalmente el señor ORUETA ; ante él dimitió del cargo que finalmente se le otorgó, Secretario de las Exposiciones de Bellas Artes, para denunciar y desvincularse de la durísima

²⁶Una novelucha que había alcanzado gran éxito entre las viejas doncellas de las oficinas yanquis, entre los dependientes de comercio, impregnada por el pseudo - romanticismo ramplón y la más inefable cursilería, en vista de que había producido muchos dólares allende el Atlántico, iba a ser puesta en castellano, con el objeto de extraer dinero a los papanatas españoles y a los hispanoamericanos (*Arte, cine y ametralladora*, en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 296). Sus ideas acerca del cine, a pesar de haber intervenido en varias películas como actor, fueron siempre radicalmente negativas (*vid. post.*).

²⁷ Félix PAREDES, artículo en *¡Tarari !*, Madrid, 4 de diciembre de 1930, en Ramón María del Valle - Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos, 1994 (edición de Joaquín y Javier del Valle - Inclán), pp. 440, 441.

²⁸ RUIZ SALVADOR, Antonio : *Ateneo, Dictadura, República*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 166.

represión del gobierno de AZAÑA contra los graves disturbios provocados por la huelga general, especialmente en San Sebastián, Asturias y Sevilla. El 7 de abril de 1931, a la vuelta de un mitin republicano, sufrió un accidente de automóvil entre Arenas de San Pedro y Madrid, que le hizo perder un ojo. Desde entonces, su aspecto, con rostro que parecía arrancado de una pintura de El Greco, se caracterizó por las gafas con uno de los cristales oscuros. Así le retrató Rafael de PENAGOS en 1947. Le llevó cerca de dos terribles años, que pasó en Itzea - la casa que Pió BAROJA había comprado en 1912, en Vera de Bidasoa -, el recuperar la capacidad visual necesaria para la pintura y el grabado; buscó entonces consuelo en la literatura, cuya producción desde entonces es muy abundante. En 1935 ganó el Premio Nacional de Literatura con *La nao Capitana*. En junio y julio de ese mismo año comenzó a publicar en el *Diario de Madrid* unos artículos, la mayoría escritos a finales de siglo, sobre los ambientes y personajes de las tertulias madrileñas; desde 1952, recogidos por Manuel GARCÍA BLANCO, se publican bajo el título de *Gente del 98*.

En 1936 se retiró a Vera de Bidasoa, donde pasó la guerra y los años posteriores en medio de grandes apuros económicos. La casa de la calle Mendizábal quedó destruida en un bombardeo. Siguió dedicándose a la literatura, con novelas como *La tribu del halcón*, *El coleccionista de relámpagos*, *Bienandanzas y fortunas* y *Pasan y se van*, todas publicadas en 1941, o *Clavijo* y *El Dorado*, del 1942; y a la pintura: como él mismo decía, por primera vez en su vida por necesidad de dinero; esto, de alguna manera, lo convertía en profesional - concepto, para él, incompatible con el cultivo de las artes y las

letras -. Constan exposiciones suyas de 1944 en Bilbao, Madrid y San Sebastián. De 1945 es la novela *Los dos hermanos piratas*. Los dos últimos años de su vida los pasó casi ciego. Murió a finales de 1953, el 19 de diciembre²⁹, de un cáncer de lengua producido por su afición a fumar en pipa, que jamás abandonó, con ochenta y dos años.

²⁹ Luis S. GRANJEL, *op. cit.*, y CARDENAL IRACHETA, "Don Ricardo Baroja, escritor", *Clavileño*, nº 26, marzo abril, 1954 dan, erróneamente, la fecha de la noche del 19 al 20 de noviembre; es correcta, en cambio, la de Pío CARO BAROJA, "Introducción" a *Gente del 98. Arte cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989. Así lo atestiguan los periódicos de la época, entre los cuales, Alberto CLAVERÍA, "Ricardo Baroja agoniza en Vera", Madrid, *El Español*, 14 de noviembre de 1953; y, del mismo autor, "Ricardo Baroja ha muerto", San Sebastián, *La Voz de España*, 21 de diciembre de 1953.

3. 5. Amistades, talante.

3. 5. 1. Una personalidad.

Los datos biográficos citados se deben, fundamentalmente, a Manuel CARDENAL DE IRACHETA, Enrique LAFUENTE FERRARI y Julio y Pío CARO BAROJA³⁰. Pero fue el propio Ricardo Baroja quien nos dejó una interesante y humana *Autosemblanza*, escrita para la primera edición de *Gente del* 98, de 1952, donde recogió los principales acontecimientos de su vida y su talante. A pesar de su extensión, lo transcribimos por su interés :

Nació el día 12 de enero de 1871 en la Minas de Río Tinto (Huelva). Vivió en San Sebastián (Guipúzcoa) y en Pamplona durante la niñez. Ingresó en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y arqueólogos y poco después obtuvo la separación. Fue panadero en Madrid, en unión de su hermano menor Pío. El buen trato, quizá excesivamente bueno para la época, que daba a los obreros y las aficiones artísticas y literarias de ambos hermanos contribuyeron a que la industria panadera no prosperara y hubo de ceder el negocio a otras personas más dispuestas a la explotación y marcha de un negocio industrial.

*Ricardo, desde niño, sintió aficiones artísticas y sin maestro dibujó, grabó y pintó. No concurrió a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes hasta 1900. En 1908 le concedieron Medalla de Plata, en 1910 Medalla de Oro³¹. Por lo tanto, es el decano de los grabadores españoles. Por la misma época comenzó a escribir algunos artículos y cuentos en algunas revistas y periódicos de efímera existencia. Escribió varias novelas, algunas obras de teatro en prosa y en verso. No se representó más que una, titulada *El cometa*, el año 1915, por la compañía Guerrero-Mendoza. La tesis de la obra no satisfizo al público. La mayoría de las obras literarias y artísticas desapareció con la ruina, saqueo y destrucción de la casa madrileña de los Baroja. El año 1931 sufrió la pérdida del ojo derecho y la mayoría de las obras publicadas*

³⁰ CARDENAL IRACHETA, Manuel, *op. cit.*, pp. 43-50 ; LAFUENTE FERRARI, Enrique : "Introducción a Ricardo Baroja, en *Exposición homenaje a Ricardo Baroja*, pp. 7 - 30, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957 ; "Ricardo Baroja y su arte", en *Clavileño*, V, nº 26, pp. 33 - 42, Madrid, marzo - abril de 1954 ; y, sobre todo, "Perfil de Ricardo Baroja", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Banco Ibérico, 1972 ; Julio CARO BAROJA, introducción a las *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967 (pp. 9-30) ; Pío CARO BAROJA, *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987.

³¹ Obsérvese la inexactitud con que recuerda estas fechas.

por Ricardo Baroja son posteriores a la fecha indicada ; pero las no publicadas desaparecieron también con las otras anteriores.

Jamás ha pretendido Ricardo Baroja ser hombre de letras ni artista profesional ; y si ha grabado, ha pintado y ha escrito antes, lo hizo por gusto. Ahora, en la vejez, necesita pintar y escribir para el público. Tiene que vivir del pincel y de la pluma, ya que no del buril de grabador ; su vista deficiente le impide grabar.

Desde 1898 hasta 1920 convivió con los literatos y los artistas que se ha dado en llamar "Generación del 98" ; pero para ser sincero, ha de declarar que apenas conoce la obra literaria de sus contemporáneos, ni la de los literatos actuales. Probablemente, Ricardo Baroja es un rezagado en los entusiasmos literarios y artísticos. Cree que el filósofo fue Epicuro ; el poeta, Lucrecio ; el autor cómico, Aristófanes ; el novelista, Walter Scott ; el pintor, Velázquez ; el imaginero, Goya ; el músico, Mozart ; y lo demás sirve para pasar el rato. (Vaya, póngase en la lista a Shakespeare)."

Su sobrino Julio lo describe como alto, bien plantado, tenía una cabeza ancha, cara triangular, gran nariz arqueada, barbilla saliente, ojos pequeños, brillantes, y - como he dicho - sonrisa sardónica. Con su boina y su pipa, parecía un patrón de lancha de Guetaria o de Ondárroa, de aquellos que decían ironías terribles y desorientadoras a su tripulación. Ya viejo, se había dejado la barba, tenía un ojo de menos y, aunque estaba fuerte, se había achicado algo de estatura ; parecía entonces el viejo pirata jubilado, o el conquistador de Indias, convertido en corregidor tras largos años de combate. Acaso también un compañero de Enrique IV el bearnés³².

Conservamos muchos otros testimonios sobre él, centrados en aspectos anecdóticos y de personalidad - que, en ocasiones, han sido los más repetidos, y han ocultado, en cierto modo, su auténtica labor : Julio CARO BAROJA, Pío BAROJA, Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, Daniel VÁZQUEZ DÍAZ, Victorio

³² Julio CARO BAROJA, *Introducción a las Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, pp. 10, 11.

MACHO, Francisco POMPEY, Miguel PÉREZ FERRERO, Bernardino de PANTORBA³³, etc.

Del estudio de la vida y de la obra de Ricardo Baroja se desprende inevitablemente la sensación de un ser profundamente humano, inquieto, curioso; deseoso de probar e indagar cualquier actividad humana noble, intelectual o técnica, artística o mecánica; deseoso de aceptar cualquier reto a su personalidad, a su capacidad creadora - en el más amplio sentido de la palabra -. Capacidad creadora que se concibe como placer personal, placer estéril, si se quiere, pero que forma parte fundamental del tipo de vida que se ha impuesto como meta. La biografía de Ricardo Baroja, como la de cualquiera, presenta problemas, situaciones difíciles - tengamos en cuenta además que está situada en una de las etapas críticas de la historia de España y de Europa; pero eso no le impidió hacer gala de una alegría inteligente y elegante, de una simpatía y de una cordialidad en la que coinciden todos lo que le conocieron. A estas cualidades se une la de la independencia sin odio, arraigada en su mundo, pese a todo, y nunca destructiva; la mirada intelectualmente distanciada, y sin embargo cálida; la suave y discreta ironía, siempre amable, condescendiente, de raigambre vasca, burlona. El escultor Victorio MACHO destaca, en el relato

³³ Julio CARO BAROJA, *Los Baroja*, Madrid, Taurus, 1972, VI, "Mi tío Ricardo", pp. 87-93; "Recuerdos de Pío Baroja", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Banco Ibérico, 1972; "El paisaje en la obra de los hermanos Baroja", *Clavileño*, VIII, nº 43, enero, febrero, pp. 64-69, Madrid, 1957; *Semblanzas ideales*, Madrid, Taurus, 1972 (pp. 65 - 91); Pío BAROJA, *Desde la última vuelta del camino. Memorias. IV. Galería de tipos de época*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952; Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Don Ramón María del Valle - Inclán*, Madrid, Espasa Calpe, 1969 (4ª edición), pp. 46, 47, 77, 80, 82, 88 y ss., 165; Daniel VÁZQUEZ DÍAZ, "Los hermanos Baroja", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Banco Ibérico, 1972; Victorio MACHO, *Estampas de la Revolución*, Madrid, La Novela Roja, 16 de junio de 1931; y *Memorias*, Madrid, García del Toro editor, 1972, p. 319 y ss.; Francisco POMPEY, *Recuerdos de un pintor que escribe. Semblanzas de grandes figuras*, Madrid, F. Pompey, 1972; Miguel PÉREZ FERRERO, "Don Ricardo", *ABC*, 26 de enero de 1971, p. 3; Bernardino de PANTORBA, "Los ciento un años de Ricardo Baroja", *ABC*, Madrid, 12 de enero de 1972.

de una anécdota, su papel de apaciguador de las disputas de tertulia, en las que solía estar involucrado un agresivo VALLE INCLÁN :

El pintor y grabador don Ricardo Baroja, el hombre admirable, que con su noble figura, su bondad, su gran inteligencia y campechanía se levantó sonriente y cordial, logrando así apaciguar los ánimos de ambos contendientes³⁴.

Enrique LAFUENTE FERRARI lo recuerda muy diferente a don Pío, *nada introvertido ni misántropo*, con gran ingenio y simpatía, y habilidad como conferenciante, en quien destacaba la palabra sobria, sencilla y eficaz³⁵.

Bernardino de PANTORBA lo describe como gran conversador, *armado siempre con el motor de su inquietud* :

Fue Ricardo varón desenvuelto, alegre, independiente, curioso, polifacético, dinámico, divertido, amigo de los viajes, las paradojas y las polémicas de café, un tanto zumbón y un algo irónico y fantástico ; todo sin rozar jamás la curva repelente de la pedantería³⁶.

Y, finalmente, un fuerte sentido crítico hacia sí mismo, una modestia tan exagerada como sincera, que le lleva a minimizar su obra frente a la de los demás, a quitar importancia a los resultados de su esfuerzo, a limitar al ámbito de lo personal sus hallazgos. Así queda patente en muchos de sus comentarios y en testimonios ajenos : Bernardino de PANTORBA recuerda haber sido testigo de cómo, en una exposición, consiguió, *suavemente*, que un amigo desistiera de comprarle unos cuadros, alegando que *"eran poca cosa, cosa sin*

³⁴ *Memorias*, Madrid, García del Toro Editor, 1972, p. 319.

³⁵ "Ricardo Baroja y su arte", *Clavileño*, nº 26, marzo - abril, 1954, pp. 33 - 42.

³⁶ "Art. cit."

mayor valor, recreo intrascendente de quien no pasaba de la categoría de aficionado"
(Palabras textuales : las oí)³⁷.

Según los testimonios de sus coetáneos, fue dueño de una personalidad noble, atrayente, poderosa y sugerente, punto de referencia obligado e indiscutible en el mundo cultural de su tiempo. Una personalidad hoy injustamente olvidada ; o, lo que es todavía más injusto, limitada, si acaso, a la de simple espectador de unos ambientes - los de la *Generación del 98* -, de los que, sin embargo, no sólo fue testigo : participó en ellos como uno de los protagonistas principales - se admita o no su adscripción al *Grupo* - ; suscitó controversias, sugirió temas y actitudes, organizó actos, contribuyó a formar personalidades, desde la camaradería de los intereses comunes, de figuras hoy mucho más conocidas que la suya. Sin embargo, y en el mejor de los casos, ésta es la imagen que se tiene en la actualidad de Ricardo Baroja, vinculada peligrosamente - por falsamente - a la bohemia más estéril, más superficialmente anecdótica, de finales del siglo XIX y principios del XX. La bohemia de Ricardo Baroja, como la de tantos otros - por otro lado discutible, pues le respaldaba el disfrute de un bienestar económico incompatible con ella-, no es una bohemia de *vagos y sablistas*, no es la bohemia del escritor o el pintor fingido, *de café*, que nunca encuentra tiempo para enfrentarse a la creación de una obra, que no encuentra tiempo para pintar ni para escribir. Todos los testimonios coinciden en que rasgo principal de su carácter fue la versatilidad, que en ocasiones sí pudo llevarle a la dispersión, y que perjudicó la

³⁷ "Art. cit."

profundidad de sus numerosas obras ; pero que, no lo olvidemos, es rasgo fundamental de su carácter. Así lo comprendieron sus amigos : VALLE INCLÁN, con quien mantuvo una gran amistad, sólo interrumpida por alguna extravagancia del escritor gallego que se volvió en contra de Ricardo³⁸, le elogió en numerosas ocasiones :

(...) Ningún goce intelectual le es ajeno, y así discierne en artes y letras, ingenios de mecánica y graciosas invenciones. Son las virtudes del Renacimiento. Pero estas prendas dilectas, jamás sometidas a los preceptos rigurosos de la disciplina, han tenido difusa y contradictoria impresión romántica.

Ricardo Baroja, falto de acicate, dispersa sus varios talentos con sazonadas burlas para las guirnaldas que tejen al alimón Gacetillas y Academias. Acaso ha maliciado siempre un amable desdén por las famas que laurea el pago manchego. Es el fruto que han mordido todos los hombres de honesto juicio en las postrimerías del siglo XIX. ¡Grotescas horas aquéllas !

(...) En aquellas ramplonas postrimerías, trabé conocimiento con Ricardo Baroja. Treinta años hace que somos amigos. Juntos y fraternos, conversando todas las noches en el rincón de un café, hemos pasado de jóvenes a viejos. Juntos y dilettantis, asistimos al barnizaje de las exposiciones y a los teatros, a las revueltas populares y a las verbenas. (...) Ajenos a la vida española, sin una sola atadura por la que recibir provecho, hemos visto con una mirada de buen humor treinta años de Historia. (...) De mirón en las mojigangas, hace treinta años, conocí a Ricardo Baroja. Como hacíamos los comentarios en voz alta, y estábamos de acuerdo, salimos amigos para siempre.

Ricardo Baroja es el amado de las Musas. Ninguna de las Nueve Hermanas le ha negado su don. De haberse aplicado asiduamente a las artes del diseño hubiera superado a los mejores. Yo me lo imagino en una ciudad italiana, pintor en los días del Renacimiento. Su rara condición para concebir y ejecutar con presteza le descubre genialmente dispuesto para las grandes pinturas murales. ¡Con qué paradójico humor hubiera adoctrinado a sus discípulos, desde el andamio, y acogido a los duques y disertado con los cardenales ! La gracia verbal, el humor franco, el placentero reír, las fugas paradójales son también prenda de Ricardo Baroja. (...) Con las amenas letras y los pinceles, alterna el buril y la gubia, la mufla y el crisol, el compás

³⁸ Pío CARO BAROJA alude a un episodio de este tipo, citando el testimonio de Francisco Pina (pp. 65 - 70), en "Seis calas en Ricardo Baroja", en *Los Baroja en Madrid*, Madrid, Museo Municipal, 1997, pp. 42 - 71 : VALLE, con su carácter arbitrario y violento, dio en insultar a un amigo de Ricardo, PINILLOS ; al defenderle aquél, volvió su furia contra él.

*y la escuadra del matemático arquitecto, los cinceles y el martillete de masón imaginario (...)*³⁹.

En otro momento dijo de él que era la personalidad más atractiva y fuerte que en España existe⁴⁰, y admiró sus cualidades :

*Ricardo Baroja, por su espíritu vario y fecundo, se me parece algunas veces como un nieto del divino Leonardo. La sangre italiana le ha dado para todas las cosas una bella sonrisa y una gran curiosidad, con aquella rara inquietud, mezcla de alegría pagana y de terror cristiano que ungió el alma de todos los grandes artistas del siglo XV*⁴¹.

También Bernardino de PANTORBA destaca su fecunda indolencia :

*Es el gran señor de la pereza ; no la pereza meridional y moruna, sino la otra pereza, tan fecunda en acción, de los vascos... ; por eso Ricardo Baroja es, en resumen, el sumo pontífice del divagacionismo del Arte en España (...)*⁴².

Físicamente resultaba también curioso : de joven, por cierto *dandismo* y elegancia natural : Tenía buena estatura y era magro y calvo, recuerda Bernardino de PANTORBA⁴³ ; CORPUS BARGA evoca su sombrero blando y su pipa, distintivos de los artistas, y su elegancia natural en el vestir, aunque *no se preocupaba de hacerlo bien ni mal*⁴⁴ ; y Miguel PÉREZ FERRERO, de viejo, con rostro que parecía arrancado de una pintura de El Greco⁴⁵, por las gafas con uno de los cristales oscuros, como le retrató PENAGOS en 1947.

³⁹ Prólogo a *El Pedigree*, Madrid, Caro Raggio, 1988, pp. XI - XIV.

⁴⁰ Juan LÓPEZ NÚÑEZ, "Valle - Inclán", *Por Esos Mundos*, Madrid, 1 de enero de 1915, en Ramón María del Valle Inclán : *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos, 1994 (edición de Joaquín y Javier del Valle - Inclán), p. 136.

⁴¹ "Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Ricardo Baroja", *El Mundo*, 1 de junio de 1908.

⁴² "Art. cit."

⁴³ "Art. cit."

⁴⁴ *Los pasos contados*, 3. *Las delicias*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 125.

⁴⁵ "Don Ricardo", *ABC*, 27 de enero 1971, p. 3.

3. 5. 2. Otras actividades.

Sorprende la variedad y la heterogeneidad de las actividades en que se ocupó, todas suficientemente complejas como para dedicarles una vida en exclusiva; sin embargo, a todas ellas, hizo Ricardo Baroja una aportación personal, digna, interesante o relativamente destacada. Efectivamente, no sólo cultivó el grabado y la pintura - en los que es maestro indiscutible -, y la literatura, sino que también era aficionado a la geometría, la mecánica, las matemáticas y las ciencias físico-naturales, quizá por herencia de su padre, el ingeniero. Ideó y, en ocasiones, construyó, todo tipo de invenciones y proyectos fantásticos: se relacionó con DE LA CIERVA y fue miembro distinguido del Aeroclub madrileño por su invento de un antecedente del piloto automático del avión y un estabilizador de vuelo⁴⁶. En ocasiones afrontó el fracaso con buen humor: *como la burla era una de sus características, recordaba con mucho más gusto que aquél en que había recibido el galardón otro concurso en el que presentó un estabilizador tan raramente aparejado, que provocaba la caída rápida, vertical, de cualquier aparato al que se aplicase. Éste decía que era uno de sus mayores triunfos como mecánico*⁴⁷; incluso dejó una pequeña parodia de sí mismo y de estos ambientes en *Gente del 98* - reflejados también por Pío BAROJA en *Aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, novela a la que hace referencia - :

Si usted o yo hubiéramos tenido la suerte de nacer en país distinto de esta desgraciada España, otra sería nuestra situación. Los Gobiernos

⁴⁶ Pío CARO BAROJA, *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987; Julio CARO BAROJA, "Introducción" a *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, p. 20.

⁴⁷ Pío CARO BAROJA, "Introducción" a *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, p. 20.

conscientes nos protegerían, y nosotros contribuiríamos a la gloria nacional. Pero aquí... Aquí da asco.

Así decía, en un taller de tornero de la calle Leganitos, el desconocido inventor de una máquina de cortar papel al inventor desconocido de un aparato que había resuelto, según el inventor, la estabilidad lateral y longitudinal de los aeroplanos. (...) Los dos inventores que daban al aire sus quejas pertenecían a la especie poco numerosa de la que fue símbolo y arquetipo fantástico Silvestre Paradox.

El inventor del estabilizador automático, abandonando pinceles y buriles, se había lanzado a la combinación mecánica de un peregrino ingenio. Consistía en cierto dispositivo tan perfectamente aplicado al aparato volador, que si éste, por cualquier causa exterior, se colocaba en situación peligrosa, continuaba en ella hasta conseguir que aeroplano y tripulantes se estrellaran en el suelo⁴⁸.

Dibujó planos de casas fantásticas y de barcos ; diseñó velas nuevas que mejorasen el aerodinamismo de las embarcaciones y facilitasen la maniobra ; ideó un nuevo sistema de notación musical, y meditó acerca del decimotercer sonido ; hizo estudios de genética y disecó animales ; fue actor de teatro en su propio grupo, *El Mirlo Blanco*, y también en varias películas - *Zalacaín el aventurero*, dirigida por Francisco CAMACHO, donde también hizo decorados, en 1930 ; *El sexto sentido*, de Nemesio M. SOBREVILA, en 1926, que no se conserva ; *Al Hollywood madrileño*, en 1927⁴⁹ y otra película en Joinville, París, en 1931⁵⁰ -.

⁴⁸ XXIV, "Los inventores", en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 203 - 208.

⁴⁹ Así lo dice José María UNSAIN : *El cine y los vascos*, San Sebastián, Sociedad de Estudios vascos, 1985 (p. 239), citando una entrevista que se le hizo después del rodaje, "Al Hollywood madrileño", *La Pantalla*, 9 de diciembre de 1927, nº 4.

⁵⁰ Una novelucha que había alcanzado gran éxito entre las viejas doncellas de las oficinas yanquis, entre los dependientes de comercio, impregnada por el pseudo - romanticismo ramplón y la más inefable cursilería, en vista de que había producido muchos dólares allende el Atlántico, iba a ser puesta en castellano, con el objeto de extraer dinero a los papanatas españoles y a los hispanoamericanos (*Arte, cine y ametralladora*, en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 296).

3. 5. 3. Cultura e ideología.

Poseyó una gran cultura, aunque declara que *apenas conoce la obra literaria de sus contemporáneos, ni la de los literatos actuales*⁵¹. Sus lecturas favoritas habían sido, como en el caso de Pío, las novelas de aventuras - VERNE, DEFOE - y los folletinistas franceses - SUE, MONTEPIN, PONSON DU TERRAIL - ; VÍCTOR HUGO, EUGENIO SUE, JULIO VERNE, MARRYAT...⁵² Se consideraba discípulo de LUCRECIO y darwiniano dogmático - en contra de las ideas de VON UEXKÜL⁵³ - ; estoico y al margen de cualquier religión - un capítulo en blanco en su conciencia, según su hermano -⁵⁴. Interpretaba la historia de una forma *bastante marxista*⁵⁵, y tuvo bastantes simpatías germanizantes y nietzscheanas que le separaron de Pío. Aunque no se le conoció una militancia política determinada, y ninguna se refleja en sus obras, fue un republicano desengañado. Sintonzó en su día con los sucesos de Jaca, la sublevación republicana protagonizada, en diciembre de 1930, por los militares GALÁN y GARCÍA HERNÁNDEZ ; y, poco después, por QUEIPO DE LLANO y Ramón FRANCO, que les intentaron apoyar desde Cuatro Vientos. Numerosos intelectuales simpatizaron con ellos. Ricardo Baroja relata cómo vivió estos días,

⁵¹ Autosemblanza (*vid. supra*).

⁵² Igualmente válido para Ricardo que para Pío, pues la biblioteca y las lecturas eran las mismas, es el estudio de José ALBERICH, *Los ingleses y otros temas en Pío Baroja*, Madrid, Alfaguara, 1966 ; que incluye un estudio titulado "La biblioteca de Pío Baroja", publicado en *Revista Hispánica Moderna*, XXVII, 1961, pp. 1 - 12

⁵³ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*

⁵⁴ Según Pío CARO BAROJA (*Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987), esto le causó ciertos problemas a la hora de casarse

⁵⁵ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*

desde París, en *Arte, cine y ametralladora*⁵⁶. Él mismo se definía, en entrevista de Josefina CARABIAS, como anarquista :

- ¿ Usted, Ricardo, consideraba como meta de sus aspiraciones patrióticas la República ?

- No, ni mucho menos ; es un avance, sin duda alguna, pero yo aspiro a una cosa completamente distinta. Yo, la verdad, soy y he sido siempre anarquista, como mi hermano Pío. Mi padre era republicano y liberalote, y nosotros, siguiendo la evolución natural, resultamos anarquistas. Pero mi hermano tenía un medio magnífico de difundir sus ideas : él podía hacer literatura anarquista, per, ¿y yo ? Yo era pintor, pero no tenía idea de cómo había que pintar para que los cuadros resultasen anarquistas. Me quedaba un recurso : ser anarquista de acción, pero eso es más difícil de lo que la gente se cree. Cuando lo pensaba, surgían ante mí terribles fantasmas, bombas, sangre, policías, cárceles, guardias civiles, y todo eso me daba muchísimo miedo, y además no se avenía con mi temperamento de hombre comodón⁵⁷.

En una candidatura a la Junta Directiva del Ateneo propuesta por MARÍN DEL CAMPO en 1932, en la que Ricardo Baroja figura como posible Vicepresidente Segundo, se le adjudica una filiación política de *extrema izquierda*⁵⁸. Tomémosla con todas las salvedades posibles ; y dentro, más que de una militancia política concreta, como decimos, de una actitud vital de inconformismo ; por más que nuestro autor, en ocasiones, mantenga actitudes de tipo *burgués*, como él mismo reconoce. Su sobrino Julio CARO aclara lo contradictorio de su ideología :

Creyó, alternativamente, en los grandes movimientos políticos del mundo moderno, hostiles entre sí. Hitler o Stalin le podían producir curiosidad y aun fascinar ; no Sir Winston Churchill, que recibía extraño culto doméstico en el piso madrileño donde envejecía también Pío, allá por los años de 1943 (...). En este orden /político/ Ricardo Baroja simpatizó con

⁵⁶ *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 324 y ss.

⁵⁷ Josefina CARABIAS, "Ricardo Baroja ha dado un ojo a la República", *Estampa*, Madrid, 9 de agosto de 1931, p. 226.

⁵⁸ Antonio RUIZ SALVADOR, *Ateneo, Dictadura, República*, Valencia, Fernando Torres, 1977, p. 176.

*todo lo extremado, forzoso es decirlo y repetirlo. Si su radicalismo era esencialmente burgués o no, es cosa que no voy a discutir (...)*⁵⁹.

Otros testimonios, además, lo hacen contrario a la Institución Libre de Enseñanza ; más bien wagneriano⁶⁰ ; algo aprensivo, a pesar de su fortaleza física ; y gran viajero : a Soria con su hermano Pío y con el suizo Paul SCHMITZ ; a Tánger, con Ciro BAYO y Vicente VERA ; al pico de Urbión, al Páular, a Ávila, a Segovia, a El Escorial, a Toledo.

Los que le conocieron describen su temperamento como *visual*, lo que le llevaba a descripciones exactas, antiimpresionistas. De hecho el impresionismo no le entusiasmaba, y no soportaba los postimpresionismos. Sus gustos artísticos, además de VELÁZQUEZ, primero, y luego EL GRECO y GOYA, le acercaban a Francisco DOMINGO Y MARQUÉS, Ignacio PINAZO Y CAMARLENCH... Había estudiado pintura en Valencia con Eugenio VIVÓ, pero había aprendido también de muchos otros. Denostó en numerosas ocasiones a la crítica, en especial a José FRANCÉS, al que consideraba académico, y a Juan DE LA ENCINA, por afrancesado ; en general, no comprendía la utilidad para el arte del trabajo de unos críticos mediocres, movidos por afanes extra - artísticos. Sus sobrinos sostienen que casi nunca pintó del natural, ni de fotografías, ni basándose en apuntes, sino de memoria, apoyándose en una poderosa retentiva visual ; excepto en París, en 1926 ; muy a menudo, en una sola sesión de trabajo, para no perder frescura, rapidez y concisión.

⁵⁹ Julio CARO BAROJA, Introducción a las OO. SS., *op. cit.*, pp. 21 y 27.

3. 5. 4. Los hermanos Baroja.

Es inevitable referirnos, al hablar de Ricardo Baroja, a su hermano menor, Pío. Este hecho, que en vida supuso una colaboración estrecha, un compartir casi continuo de ambientes, después de la muerte de ambos ha perjudicado a Ricardo ; no sólo ha eclipsado su obra, prácticamente ignorada a causa de la brillantez de la del novelista, sino que ha hecho olvidar, incluso, su personalidad ; mucho más atractiva que la de don Pío. Ricardo Baroja fue muy distinto de su hermano menor. Nada que ver con su carácter retraído, introvertido, hosco, incluso agrio y sombrío, ni con su aspecto casi desaliñado. A Ricardo Baroja se le describe abierto, ingenioso, simpático y sociable, nada misógino, buen conversador y hasta algo *dandy*. Aunque, como decimos, compartieron ambientes culturales y sociales, muchos intereses y aficiones y gran parte de sus amistades. Sin embargo, la verdadera diferencia entre los dos hermanos está en su forma de encarar la actividad creadora. Pío BAROJA le reprochaba el haber desperdiciado unas facultades extraordinarias en tal dispersión, que, junto con sus momentos de abulia, pudieron convertir su talento en estéril. El mismo Ricardo Baroja era consciente de las diferencias entre ellos ; de una curiosidad *omnívora*⁶¹, asumió como filosofía de vida lo que para su hermano fue dispersión :

Así como Pío es la fuerza con regulador, yo soy la fuerza sin regulador. Él ha puesto su vida entera y todo su genio en fabricar novelas ;

⁶⁰ Julio CARO BAROJA : "Recuerdo de Pío Baroja", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Banco Ibérico, 1972

⁶¹ Julio CARO BAROJA, *Los Baroja*, Madrid, Taurus, 1972 (VI. "Mi tío Ricardo", pp. 87-93)

*nada le ha interesado tanto como eso. Yo, en cambio, me he limitado a divertirme, y a mucha honra, andando por distintos caminos, y aunque es en la pintura donde me he quedado más tiempo, siempre me ha gustado hacer un poco de cada cosa, jugar con el arte como un verdadero "dilettante"*⁶².

A su vez, Pío Baroja, tomó en varias ocasiones a su hermano como modelo para personajes novelescos: es sabido que en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, los hermanos Baroja son los hermanos Labarta. El hermano pintor es *alto, flaco, macilento*. Zelayeta, amigo de la infancia de Shanti Andía, tiene algo de la juventud de Ricardo.

En definitiva, y tanto desde el punto de vista personal, como cultural y artístico, la figura de Ricardo Baroja fue tan admirada en su tiempo como olvidada después; y, en todo caso, perjudicada y eclipsada por la fama de su hermano Pío, con quien parece inevitable, e injusta, la comparación.

⁶² Bernardino de PANTORBA, "art. cit."

ANEXO I. DATOS BIOGRÁFICOS DE DON RICARDO BAROJA

Año	Vida	Pintura y grabado	Narrativa	Teatro	Prensa
1871	Nace, el 12 de enero, en Río Tinto, (Huelva) ; se le ponen los nombres de Ricardo Juan Gualberto de la Santísima Trinidad				
1872	La familia se traslada a San Sebastián. Nace su hermano Pío				
1881	La familia se traslada a Pamplona. Ricardo inicia sus estudios de Bachillerato, que acaba en 1886				
1884	Se dedica a hacer planos de casas y de barcos				
1885	Nace su hermana Carmen	Se inicia en la pintura			
1886	La familia se instala en Madrid. Sufre un amago de tuberculosis				
1888	Cursa estudios en la Escuela Superior Diplomática (1888-1891)				
1891	Ingresa en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, por oposición				
1892	Se traslada a Valencia	Trata a pintores como MONGRELL, PERIS, BENEDITO...			

1894		Obtiene un accésit de segunda en la sección de paisaje de la Exposición Artística, Industrial y Agrícola de Valencia.	Publica artículos en <i>Las Bellas Artes</i> , de Valencia : "La fórmula del arte" (7 julio), "Reflexiones tristes" (15 septiembre), "La Exposición de Bellas Artes", I, II y III (22 y 28 de julio, 11 de agosto)
1895		Se inicia en el grabado, con una gran actividad hasta 1912. En pintura, cultiva el retrato. Presenta una obra a la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid.	
1896			Se publica un posible artículo suyo en <i>El Globo</i> , "Exposición artística en la antigua Casa de Osuna", n° 7.456, 15/04/96
1897		En agosto, obtiene su primer destino como ayudante de tercer grado del Cuerpo facultativo de archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, en Cáceres ; pide licencia en octubre. Se reincorpora en diciembre, a la Biblioteca Provincial de Bilbao.	
1898		Obtiene licencia de su puesto en mayo. Participa en las tertulias del Café Universal y del Café de Madrid, en la calle Alcalá	

1899				Colabora en <i>Revista Nueva</i> , con el seudónimo de J. NESSI (nº 1, 2 y 3, de 15 y 25 de febrero, y 5 de marzo)
1900	En abril, vuelve a obtener destino, en Teruel, hasta junio. Participa en una tertulia en la Horchatería de Candela, en la calle de Alcalá	Se inicia la segunda etapa de su actividad artística, que dura hasta 1908 : empieza a cobrar soltura. Pinta y graba pueblos españoles (<i>Fragua de Cestona</i>), estampas de Madrid (<i>Asfaltadores de la Puerta del Sol</i>) y sus suburbios, paisajes e interiores vascos ; también algunas escenas parisinas y londinenses ; e ilustraciones para novelas de su hermano Pío.	Colaboraciones en <i>La Discusión</i> : " <i>La flor solar</i> " (21 de febrero) y " <i>La novicia y el párvulo</i> " (14 de diciembre)	
1901	Obtiene destino en Segovia (Biblioteca Provincial). Asciende a ayudante de segundo grado. Realiza una excursión con Pío BAROJA y Pablo SCHMITZ por Soria, hasta el pico de Urbión. Participa en la fundación de la revista <i>Arte joven</i> (como ilustrador)	Concorre a la Exposición Nacional de Bellas Artes.	Colabora en <i>Electra</i> : " <i>Diario de un estudiante</i> " (6 de abril) Colabora en <i>Arte Joven</i> , " <i>Penacho el mentiroso</i> " (1 de junio)	Colabora en <i>Electra</i> , "En la Exposición de Bellas Artes" (nº 7 y nº 8)
1903	Participa en la tertulia del Nuevo Café de Levante, en la calle Arenal, y en la del Nuevo Café de Levante, hasta 1916 Participa en la fundación de la revista <i>Alma española</i>		Publica relatos en <i>El Globo</i> : " <i>Marruecos</i> " (nº 9.907, 28 de enero) ; " <i>Comercio marroquí</i> " (nº 9.918, 8 de febrero), como resultado de su estancia allí	

	(como ilustrador)		
1904		Realiza el aguafuerte titulado <i>Retrato de Nietzsche</i>	
1905	Viaja a París		
1906	Junto con otros intelectuales, firma un manifiesto a favor de la libertad de expresión. Sufre una grave infección en la mano, que estuvo a punto de causarle la muerte.	Recibe una II Medalla de Grabado en la Exposición Nacional de Bellas Artes	
1908	Visita Sevilla	Recibe una I Medalla de Grabado en la Exposición Nacional de Bellas Artes Se inicia la tercera etapa de su pintura, centrándose en temas vascos	
1909	Visita Toledo	Realiza el aguafuerte titulado <i>Vagos</i>	
1910	Funda la Sociedad de Grabadores Españoles, y la revista <i>La Estampa</i>	Se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes	Colabora en la revista <i>Europa</i> : "Cómo se graba un aguafuerte" (13 de marzo)
1912	Se reencuentra con el País Vasco a través de Itzea, la casa que compra Pío BAROJA en Vera de Bidasoa	Se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes.	
1913		Realiza el aguafuerte <i>Al que madruga</i> , también llamado <i>Asfaltadores descansando</i> o <i>Pobres gentes</i>	
1914	Inicia su amistad con el matrimonio DÍAZ DE MENDOZA	Retrato de María GUERRERO. Realiza los aguafuertes <i>Buenas gentes</i> o <i>Iglesia del aldea</i>	Publica un comentario en <i>La Estampa</i> : "Los <i>Caprichos</i> de Goya" (nº 4, 15 de enero)

1915		<i>Silencio y Retrato de Nietzsche</i> , aguafuertes.		La compañía GUERRERO - MENDOZA estrena su drama, perdido, <i>El cometa</i>
1917	Nace la editorial Caro Raggio. Dirige la Biblioteca de Arte.		Publica <i>El submarino alemán</i> U..., como Juan Gualberto NESSI	
1918		Realiza una exposición de aguafuertes en el Ateneo de Madrid.	Publica <i>De tobillera a cocotte</i> , como Juan Gualberto NESSI	
1919	Contrae matrimonio con Carmen MONNÉ, el 7 de junio.			
1920	Se hace cargo, temporalmente, de una finca agrícola de su suegro en Burgos, en Ventosilla de Gumiel		Publica <i>Fernanda</i>	
1921		Escribe "Escuela española", introducción a las <i>Obras maestras de la pintura</i> , publicadas por la editorial Caro Raggio	Publica <i>Fiebre de amor</i>	Inicia la serie de artículos que después se recogerá como <i>Gente del 98</i> , en <i>Diario de Madrid</i> .
1922			Colabora en <i>La Pluma</i> : "La <i>gran corrida de toros</i> " (nº 26)	Publica artículos en <i>La Pluma</i> : "La Exposición Nacional de Bellas Artes" (nº 25, junio), y "Un personaje de novela" (nº 29, octubre)
1923			Publica <i>Olimpia de Toledo</i> en <i>La Pluma</i>	Colabora en <i>La Pluma</i> : "Valle Inclán en el café" (nº 32, enero)
1924			Publica <i>El Pedigree</i> , en <i>Revista de Occidente</i>	
1925	Pronuncia una conferencia titulada "La Crítica de arte"			

	(3 de abril)		
1926	Participa como actor en la película <i>El sexto sentido</i> , de Nemesio M. Sobrevila	Realiza óleos sobre cartón, de tema parisino. Cultiva la pintura del natural y realiza ensayos de color	Publica <i>El Pedigree</i> en la editorial Caro Raggio, con prólogo de VALLE INCLÁN. Se inician las actividades del grupo <i>El Mirlo Blanco</i>
1927		Vuelve a dedicarse intensamente al grabado. Se le nombra profesor de la Escuela de Artes Gráficas	
1928	Realiza una excursión por Andalucía con Carmen MONNÉ : Córdoba, Sevilla, Granada	Pinta <i>La reuca, Calle de Córdoba, La quinta, Calina, Naranjos, El portillo, Calle de Córdoba y Humo</i> , óleos de la serie "Cuadros andaluces"; y otros como <i>Pintando el casco, Casa del Concejo, Boja roja, Mercado, Puente rojo, El convento, Pidiendo limosna y Olmo</i> . Expone en Madrid, en el Museo de Arte Contemporáneo. Expone en Barcelona. Expone en París, en la Galería de Arte Contemporáneo	
1929	Participa como actor en el rodaje de la primera versión de la película <i>Zalacaín el aventurero</i> , basada en la novela de su hermano Pío y dirigida por Francisco CAMACHO	<i>Mallana de invierno, El cruce y Mutilados</i> , óleos de la serie "Croquis madrileños"	
1930	Se inicia su amistad con	Participa en la Exposición	Publica <i>Los tres retratos</i>

AZAÑA

Nacional, con *El patio*.
Pinta el retrato de *Larra*
para el Ateneo

1931	<p>Viaja a París, a participar como actor en el rodaje de una película.</p> <p>Participa en las actividades del Ateneo de Madrid, del que sale elegido vicepresidente, aunque nunca llegó a ejercer.</p> <p>Nombrado Secretario de las Exposiciones de Bellas Artes ; dimite inmediatamente</p> <p>Participa en la vida política española.</p> <p>Pierde un ojo en un accidente de automóvil, a la vuelta de un mitin en Arenas de San Pedro</p>	<p>Publica "<i>Historia verídica de la revolución</i>" en "<i>La Novela Roja</i>", el 27 de junio.</p>	<p>Publica una serie de artículos, de contenido político, en <i>La Tierra</i> : "Una dimisión" (31 de mayo) ; "Placeres de oído" (1 de septiembre), "Telegrafía sin hilos" (8 de septiembre), "Piezas intercambiables" (10 de septiembre), "La Marea. Apólogo" (15 de septiembre), "La República y el arte" (18 de septiembre), "No ha pasado nada" (21 de septiembre) ; "¡Catalanes, o españoles o franceses !" (23 de septiembre), "Las doce mil del ala..." (2 de octubre), "Locuras" (5 de octubre)</p> <p>Publica un artículo en <i>El Imparcial</i>, "La vuelta al mundo en un velero" (21 de marzo)</p>
1933		<p>Consigue volver a la actividad artística después del intervalo de inactividad.</p> <p>En pintura, destacan <i>La Venta, Mercado, Caserio, Árboles helados, Autorretrato</i></p>	
1935		<p>Recibe el Premio Cervantes por <i>La nao Capitana</i>, con ilustraciones del propio autor</p>	<p>Publica la serie de artículos <i>Gente del 98</i> en <i>Diario de Madrid</i> (junio, julio)</p>
1936	<p>Pasa la guerra civil en Itzea, en Vera de Bidasoa</p>	<p>Pinta los <i>Croquis de guerra</i>, sobre tabla</p>	<p>Publica la serie de artículos <i>Arte, cine y ametralladora</i> en <i>Ahora</i> (del 30 de abril al 2 de julio)</p>

1937		Empieza a cultivar la pintura como un medio para ganarse la vida		
1938		Expone los <i>Croquis de guerra</i> en San Sebastián. Vende uno		
1939		Exposición de sus <i>Croquis de guerra</i> en Bilbao (marzo). Vende siete		
1941		Escribe el prólogo al <i>Goya</i> , de Laurencio MATHERON, publicado ese mismo año por Pal-Las, Batres	Publica <i>La tribu del halcón. El coleccionista de relámpagos</i> (acabada en septiembre de 1938) ; <i>Pasan y se van y Bienandanzas y fortunas</i>	
1942			Publica <i>El Dorado</i> , con ilustraciones del autor, y <i>Clavijo</i>	
1944		Expone en Bilbao, Madrid y San Sebastián		
1945			Publica <i>Carnashu</i> en Cuadernos de Adán, <i>Los dos hermanos piratas</i> , en Juventud, y <i>Acher</i> , en <i>El Bidasoa</i>	
1946	Versión cinematográfica de <i>La nao Capitana</i> , por Suevia Films, bajo la dirección de Florián Rey			Publica "De Lagartijo y Frascuelo" en <i>El Bidasoa</i> , de Irún (nº 73, 28 de diciembre)
1947			Colabora en <i>El Bidasoa</i> : "La curiosidad castigada" (nº 75, 2 de enero)	Colabora en <i>El Bidasoa</i> , con "En París a principios de siglo" (nº 76, 18 de enero), y "E. Matisse y Pablo Ruiz Picasso" (nº 87, 5 de abril)
1948				Publica una serie de

1949

artículos en *El Bidasoa*,
Estrafalarios. ¿*Novela*?
Continúa *Estrafalarios*.
¿*Novela*? en *El Bidasoa*.
Colabora en *La Gaviota*
("Del gusto artístico")

1951

Se queda casi ciego

1953

Muere, a los ochenta y dos
años de edad, de un cáncer
de lengua

4. OBRA LITERARIA.

Aunque Ricardo Baroja destaca como pintor y como aguafortista - hasta el punto de decirse de él que continuaba la línea establecida por GOYA en esta última actividad -, no le faltó, como se ha señalado, curiosidad hacia el mundo de la literatura, que cultivó intermitentemente y con entusiasmo; y, más asiduamente, desde la pérdida de un ojo en accidente de tráfico, que le hizo muy difícil el continuar pintando y grabando. Incluso llegó a concedérsele un Premio Cervantes, en 1935, por *La nao Capitana*.

Cultivó tanto los géneros periodísticos, como el teatro, como, muy especialmente, el relato, desde 1884, a la edad de veintitrés años. Empieza colaborando en periódicos con temas fundamentalmente artísticos, para ir pasando poco a poco a pequeñas piezas narrativas. En 1917, ya en la cuarentena, comienza a escribir novela, y, desde entonces, con intervalos de silencio, pasa a ser este género uno de los que cultiva con mayor asiduidad.

Le atrajeron también las posibilidades del teatro, tanto en su faceta técnica como literaria.

Tenemos hoy en día algunos problemas para encontrar ciertas obras, generalmente publicadas en revistas y periódicos de difícil acceso, por no decir inencontrables. Así sucede con el número de *La Discusión* que contiene "La novicia y el párvulo", y el de *Arte Joven* en el que está "Penacho el mentiroso", que probablemente son relatos breves.

Por los testimonios de sus biógrafos y estudiosos tenemos, además, noticia poco precisa, de algunas otras obras : Pío CARO BAROJA le atribuye un artículo titulado "Del gusto artístico", en la revista *La Gaviota*, de una asociación artística de San Sebastián; quizá, alguna colaboración, que no hemos encontrado, en *Crisol*; una novela inacabada, sin título, con personajes de *El coleccionista de relámpagos* y *Pasan y se van*; y algo titulado *La ópera sin palabras*, un manuscrito supuestamente entregado al señor BELLO PORTU (ambas inéditas).

Manuel CARDENAL IRACHETA recuerda, sin más precisiones, "La República y España", un artículo largo; un cuento titulado *Adelaida y Mauricio*, una novela inacabada, *Los Argonautas*, y cierta *Lucubración sobre Alemania*. No tenemos más noticia de ninguna de ellas.

Enrique LAFUENTE FERRARI habla de cierta conferencia dictada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, invitado por CHICHARRO.

Por otro lado, fuera ya del ámbito literario, pero como testimonio de indudable interés, su epistolario, inédito; que, si bien escapa a los fines propuestos en este estudio, podría complementarlo en muchos aspectos.

ANEXO II. ÍNDICE DE LA OBRA LITERARIA.

FECHA Y LUGAR	NOVELA	RELATO BREVE	PERIODISMO	TEATRO	OTROS
7 de julio de 1894, <i>Las Bellas Artes</i> , Valencia			"La fórmula del arte"		
22 de julio de 1894, <i>Las Bellas Artes</i> , Valencia			"La Exposición de Bellas Artes"		
28 de julio de 1894, <i>Las Bellas Artes</i> , Valencia			"La Exposición de Bellas Artes"		
11 de agosto de 1894, <i>Las Bellas Artes</i> , Valencia			"La Exposición de Bellas Artes"		
15 de septiembre de 1894, <i>Las Bellas Artes</i> , Valencia			"Reflexiones tristes"		
15 de abril de 1896, <i>El Globo</i> , Madrid (nº 7.456)			"Exposición artística en la antigua Casa de Osuna"		
15 de febrero de 1899, <i>Revista Nueva</i> , Madrid (nº 1, pp. 44-48)			"Publicaciones periódicas extranjeras" (como J. NESSI)		
25 de febrero de 1899, <i>Revista Nueva</i> , Madrid (nº 2, pp. 93-96)			"Publicaciones periódicas. Extranjero" (como I. NESSI)		
5 de marzo de 1899, <i>Revista Nueva</i> , Madrid (nº 3, pp. 143, 144)			"Publicaciones periódicas. Extranjero" (como I. NESSI)		
21 de febrero de 1900, <i>La Discusión</i> , Madrid		"La flor solar"			
14 de diciembre de 1900, <i>La Discusión</i> , Madrid		"La novicia y el párvulo"			
6 de abril de 1901, <i>Electra</i> , Madrid		"Diario de un estudiante" (como Juan Gualberto NESSI)			

1901, *Electra*, Madrid, (nº 7,
p. 200)

1 de junio de 1901, *Arte
Joven*, Madrid (nº 4)

8 de marzo de 1902,
Juventud, Madrid (nº 10, s. p
)

15 de marzo de 1902,
Juventud, Madrid (nº 11, s.
p.)

28 de enero de 1903, *El
Globo*, Madrid (nº 9.907)

8 de febrero de 1903, *El
Globo*, Madrid (nº 9.918)

1910, *Europa*, Madrid

14 de enero de 1914, *La
Estampa*, Madrid (nº 4)
1915

1917, Madrid, ed. Caro
Raggio

1919, Madrid, ed. Caro
Raggio

1920, Madrid, ed. Caro
Raggio

1921, Madrid, ed. Caro
Raggio

1921, Madrid, ed. Caro
Raggio

*Aventuras del submarino
alemán U...*, como Juan
Gualberto NESSI.

De tobillera a cocotte, como J.
G. NESSI

Fernanda

Fiebre de amor

"Penacho el mentiroso" (como
Juan Gualberto NESSI)

"Marruecos"

"Comercio marroquí"

"En la Exposición
Nacional de Bellas Artes"
(como Juan Gualberto
NESSI)

"Piedad Suprema" (como
Juan Gualberto NESSI)

"Los viejos caciques"
(como Juan Gualberto
NESSI)

"Los Caprichos de Goya"

Estreno de *El Cometa*.
Publicación de *Camino*

"Cómo se graba un
aguafuerte"

"Escuela Española", en
Obras Maestras de la Pintura

Junio de 1922, *La Pluma*,
Madrid (nº 25)
1922, *La Pluma*, Madrid (nº
26)

Octubre de 1922, *La
Pluma*, Madrid (nº 29)
1922

Enero de 1923, *La Pluma*,
Madrid (nº 32)
Febrero, marzo y abril de
1923, *La Pluma*, Madrid (nº
33, 34, 35)

1924, *Revista de Occidente*,
Madrid (nº XII, XIII,
XIV)
3 de abril de 1925

1926

1930, C. I. A. P., Madrid
31 de mayo de 1931, *La
Tierra*, Madrid

27 de junio de 1931, *La
Novela Roja*, Madrid

1 de septiembre de 1931,
La Tierra, Madrid

8 de septiembre de 1931,
La Tierra, Madrid

10 de septiembre de 1931,
La Tierra, Madrid

15 de septiembre de 1931,
La Tierra, Madrid

18 de septiembre de 1931,

"La gran corrida de toros"

Los tres retratos

*"Historia verídica de la
revolución"*

"La Exposición Nacional
de Bellas Artes"

"Un personaje de novela"

"Valle Inclán en el café"

"Una dimisión. Carta de
don Ricardo Baroja"

"Placeres de oído"

"Desde mi retiro.
Telegrafía sin hilos"

"Desde mi retiro. Piezas
intercambiables"

"La marea. Apólogo"

"Directrices del momento.

Primera versión del drama
Marino Faliero

Olimpia de Toledo

El Pedigree

Conferencia : *La crítica de
arte*

Estreno de *Marinos vascos*,
El maleficio y *El torneo*

La Tierra, Madrid
 21 de septiembre de 1931,
La Tierra, Madrid
 23 de septiembre de 1931,
La Tierra, Madrid
 2 de octubre de 1931, *La
 Tierra*, Madrid

5 de octubre de 1931, *La
 Tierra*, Madrid

21 de marzo de 1933, *El
 Imparcial*, Madrid

Desde el 20 de junio hasta
 el 25 de julio de 1935, en
Diario de Madrid, Madrid

1935, Espasa - Calpe,
 Madrid

Desde el 30 de abril al 2 de
 julio de 1936, en *Ahora*,
 Madrid

1941, Librería General,
 Zaragoza

1941, Librería General,
 Zaragoza

1941, Pallas-Bartrés

1941, Juventud

1941, Caro Raggio, Madrid

1942, Pallas-Bartrés

1942, Juventud, Barcelona

1945, en *Cuadernos de Adán*,
 II

*La nao Capitana. Cuento
 español del mar antiguo*

*La tribu del halcón. Cuento
 prehistórico de la actualidad*
El coleccionista de relámpagos

Bienandanzas y fortunas.
Novela histórica
Pasan y se van

El Dorado
*Clavijo. Tres versiones de una
 vida*
Carnashu

La República y el arte"
 "No ha pasado nada.
 Fantasía disparatada"
 "¡Catalanes, o españoles o
 franceses!"

"Replicando. Las doce mil
 del ala de los señores
 constituyentes"

"Comentando. Locuras"

0

"La vuelta al mundo en un
 velero"

Serie de artículos *Gente del*
 98

Serie de artículos *Arte, cine
 y ametralladora*

Prólogo a *Goya*, de
 Laurencio MATHERON

1945, en *El Bidasoa* de Irún

1945, Juventud, Barcelona

*Los dos hermanos piratas.
Cuento del mar Mediterráneo*

"Acher"

28 de diciembre de 1946,

El Bidasoa, Irún

11 de enero de 1947, *El*

Bidasoa, Irún

18 de enero de 1947, *El*

Bidasoa, Irún

5 de abril de 1947, en *El*

Bidasoa, Irún

Desde el 10 de abril de
1948 hasta el 5 de febrero
de 1949 (semanal), *El*

Bidasoa, Irún

S. f., transcrito en nota de
Manuel CARDENAL

IRACHETA

"La curiosidad castigada"

"De Lagartijo y de
Frascuelo"

"En París, a principios de
siglo"

"Enrique Matisse y Pablo
Ruiz Picasso"

Estrafalarios. ¿Novela?

La Plasmogenia, divagación
seudocientífica, en inglés

5. PERIODISMO.

5. 1. Introducción.

La actividad en la prensa periódica, sea como ilustrador o como escritor, es una faceta más de la versatilidad de nuestro autor. Es muestra, además, del prestigio que llegó a alcanzar en el mundo cultural de la época, ya que no sólo publicó en gran número de periódicos y revistas, sino que éstos, además, coinciden en gran medida con aquéllos que han pasado a la historia como los escritores más característicos de la época. A lo largo de estos artículos, se observa una evolución que va desde los primeros tanteos en este mundo, hasta la maestría alcanzada en la etapa de plenitud. Finalmente, la prensa es también, sin duda, al menos en determinados momentos, un medio para publicar su literatura, una vez desaparecida la editorial Caro Raggio. Así lo manifiesta en el prólogo a *Gente del 98* :

En estos tiempos es difícil publicar libros, y más difícil todavía editarlos con ilustraciones. La imprenta es cara ; el papel también ; el público demuestra indiferencia por la literatura, especialmente por la que podemos producir los indocumentados y los insolventes.

Pasaron aquellos tiempos en los que un novel, con trescientas pesetas valientes, lanzaba un libro. Ahora serían necesarias tres mil.

En vista de estas amargas consideraciones, destinaba mi novela y mis dibujos a dormir el sueño del olvido en un armario de mi cuarto, en compañía de los montones de papel que he ensuciado con apuntes callejeros, bocetos de aguafuerte, tragedias, comedias, dramas en prosa y en verso, artículos políticos y sociales, conferencias, proyectos de viaje, planos de

*barcos, etc. Hace pocos días se me ocurrió que podría ofrecer mi novela y sus dibujos al periódico (...)*⁶³.

Hemos mencionado ya, en otro sentido, la labor *de vanguardia* - por lo que siempre tiene de arriesgada, y por su adscripción estética -, que supuso su participación en la creación y promoción de nuevas empresas periodísticas, si bien en este caso, más vinculadas a las artes plásticas. En 1901 intervino como ilustrador en *Arte Joven*⁶⁴, revista de brevísima existencia que se recuerda por la participación, como *director artístico*, de Pablo RUIZ PICASSO; su director fue Francisco de A. SOLER, que había regido la revista *Luz* en Barcelona, *expresión del modernismo catalán*⁶⁵, y cooperaron los dibujantes y pintores Ricardo MARÍN, NONELL y Evelio TORRENT. También colaboró, en 1903, de nuevo como ilustrador, en *Alma Española*, una de las revistas emblemáticas del 98, en la que escribieron desde escritores ya consagrados, como PEREDA, Joan MARAGALL, Emilia PARDO BAZÁN, o BLASCO IBÁÑEZ, hasta los jóvenes de las nuevas generaciones: UNAMUNO, Pío BAROJA, MAEZTU, AZORÍN, VALLE INCLÁN, los hermanos MACHADO, Juan Ramón JIMÉNEZ o Rubén DARÍO. En 1910 fundó, junto con Manuel ALCÁZAR, Alfredo ARECHAVALA, Tomás CAMPUZANO, Rafael DOMENECH, Juan ESPINA - que ocupó el cargo de presidente -, Francisco ESTEVE - que actuó como secretario -, José GISBERT, Constantino F. GUIJARRO, Fernando LABRADA, Eugenio LEMOS, Agustín LHARDY, Manuel MARÍN, Emilio NOMBELA,

⁶³ Prólogo a *Gente del 98*, en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 49, 50.

⁶⁴ Publicó en ella, además, un relato breve, "Penacho el mentiroso", que nos ha sido imposible encontrar.

⁶⁵ TORRE, Guillermo de: *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, p. 51.

Alejandro RIQUEL, Carlos VERGER, León VILLANÚA, y Carlos ÍÑIGO⁶⁶, la Sociedad de Grabadores Españoles - que después se reagruparían y se llamarían *Los 24* ; de esta sociedad resultó la revista *La Estampa* - no confundir con otra del mismo nombre -, cuyo fin fue el de editar la obra de los principales grabadores del momento, incluido Ricardo Baroja. Su duración fue de tan sólo tres números, de 1910 a 1911. En julio de 1913, *La Estampa* pasó a ser publicada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

⁶⁶ Pío CARO BAROJA, "Seis calas en Ricardo Baroja", en *Los Baroja en Madrid*, Catálogo de la Exposición del Museo Municipal de Madrid, 1997.

ANEXO III. ÍNDICE CRONOLÓGICO Y TEMÁTICO DE LOS ARTÍCULOS.

FECHA	SOBRE ARTE	POLÍTICOS	MEMORIAS Y RECUERDOS	OTROS
1894	<p>"La fórmula del arte", <i>Las Bellas Artes</i>, Valencia, 7 julio,</p> <p>"La Exposición de Bellas Artes", <i>Las Bellas Artes</i>, Valencia, 22 julio</p> <p>"La Exposición de Bellas Artes", <i>Las Bellas Artes</i>, Valencia, 28 julio</p> <p>"La Exposición de Bellas Artes", <i>Las Bellas Artes</i>, Valencia, 11 agosto</p> <p>"Reflexiones tristes", <i>Las Bellas Artes</i>, Valencia, 15 septiembre</p>			
1896	"Exposición artística en la antigua Casa de Osuna", <i>El Globo</i> , Madrid (nº 7.456)			
1899				<p>"Publicaciones periódicas extranjeras" (como J. NESSI), <i>Revista Nueva</i>, Madrid, 15 febrero (nº 1)</p> <p>"Publicaciones periódicas. Extranjero" (como I. NESSI) <i>Revista Nueva</i>, Madrid, 25 febrero (nº 2)</p> <p>"Publicaciones periódicas. Extranjero" (como I. NESSI) <i>Revista Nueva</i>, Madrid, 5 marzo (nº 3)</p>
1901	"En la Exposición Nacional de Bellas Artes" (como Juan Gualberto NESSI), Madrid, <i>Electra</i> (nº 7)			
1902		"Piedad suprema", <i>Juventud</i> ,		

		Madrid 8 marzo (n° 10)	
		"Los viejos caciques", <i>Juventud</i> , Madrid 15 marzo (n° 11)	
1910	"Cómo se graba un aguafuerte", <i>Europa</i>		
1914	"Los Caprichos de Goya", <i>La Estampa</i> , Madrid, 15 de enero (n° 4)		
1922	"La Exposición Nacional de Bellas Artes", Madrid, <i>La Pluma</i> , junio (n° 25)		
			"Un personaje de novela", Madrid, <i>La Pluma</i> , octubre (n° 29)
1923			"Valle Inclán en el café", Madrid, <i>La Pluma</i> , enero (n° 32)
1931		"Una dimisión. Carta de don Ricardo Baroja, <i>La Tierra</i> , Madrid, 31 mayo	
		"Placeres del oído", <i>La Tierra</i> , Madrid, 1 septiembre	
		"Desde mi retiro. Telegrafía sin hilos", <i>La Tierra</i> , Madrid, 8 septiembre	
		"Desde mi retiro. Piezas intercambiables", <i>La Tierra</i> , Madrid, 10 septiembre	
		"La marea. Apólogo", <i>La Tierra</i> , Madrid, 15 de septiembre	
		"Directrices del momento. La República y el arte", <i>La Tierra</i> , Madrid, 18 septiembre	
		"No ha pasado nada. Fantasía disparatada", <i>La Tierra</i> , Madrid, 21 septiembre	

"¡Catalanes, o españoles o franceses !", *La Tierra*, Madrid, 23 septiembre

"Replicando. Las doce mil del ala de los señores constituyentes", *La Tierra*, Madrid, 2 octubre

"Comentando. Locuras", *La Tierra*, Madrid, 5 octubre

1933

"La vuelta al mundo en un velero", *El Imparcial*, Madrid, 21 marzo

1935

Serie de artículos *Gente del 98*, *Diario de Madrid*, Madrid, desde el 20 de junio hasta el 25 de julio

1936

Serie de artículos *Arte, cine y ametralladora*, *Ahora*, Madrid, desde el 30 de abril hasta el 2 de julio, todos los jueves)

1946

"De Lagartijo y de Frascuelo", *El Bidasoa*, Irún, 28 de diciembre

1947

"En París, a principios de siglo", *El Bidasoa*, Irún, 18 enero

"Enrique Matisse y Pablo Ruiz Picasso", *El Bidasoa*, Irún, 5 de abril

1948

Estrafalarios. ¿Novela ?, *El Bidasoa*, Irún, desde el 10 de abril hasta el 25 de diciembre (semanal)

1949

Estrafalarios. ¿Novela ? (continuación), *El Bidasoa*, Irún, desde el 1 de enero hasta el 5 de febrero (semanal)

5. 2. Clasificación cronológica.

Como se ha dicho ya, la actividad como articulista la inicia Ricardo Baroja muy pronto, en 1894, con veintitrés años ; es, de hecho, su primer contacto con las letras. Nace de su vinculación a los círculos artísticos valencianos, en los que empieza a ser conocido y en los que adquiere un cierto prestigio ; y, sobre todo, una soltura en el manejo de conceptos y valores estéticos. La temática con la que se inicia, y que llega hasta 1901, gira, por tanto, en torno a los acontecimientos de esta índole, especialmente exposiciones, aunque hace también alguna incursión en el mundo literario, como presentador y comentarista, más bien superficial, de artículos publicados en periódicos y revistas extranjeros.

Durante los primeros años del siglo, inicia algunos ensayos de tipo narrativo o sociológico, de escasa importancia. Está interviniendo como ilustrador en las principales revistas del momento, especialmente las vinculadas al *noventay ocho* - las citadas *Arte Joven* y *Alma española*, - y a su actividad como grabador - *La Estampa, Europa* -.

A partir de la segunda mitad de los años diez, todos estos ensayos adquieren ya el temple y la soltura que le caracterizan en el cultivo de este medio : aproximadamente en 1915 había estado escribiendo los artículos que se reúnen y publican en 1935 en el *Diario de Madrid* como *Gente del 98* ; de principio de la década de los veinte son algunos de temática similar, que podrían haber entrado en este grupo, otros narrativos o artísticos, y el magistral "La gran

corrida de toros". Desde el advenimiento de la II República, en la que tantas esperanzas, defraudadas enseguida, había puesto, sus artículos entran con toda virulencia en el tema político, que ya desde 1933 parece calmarse definitivamente. Los años de la posguerra son los de las publicaciones de temas artísticos y narrativos, en periódicos y revistas del ámbito vasco, entre los que destaca *El Bidasoa* de Irún, para quien realiza diversas colaboraciones entre 1946 y 1949.

5. 3. Clasificación por publicaciones.

A lo largo de su vida, Ricardo Baroja colaboró en los siguientes periódicos y revistas, con obra bien propiamente periodística, bien narrativa :

a) *Las Bellas Artes*, de Valencia. Año 1894, de julio a septiembre : “La fórmula del arte (7 de julio), “La Exposición de Bellas Artes” (22 de julio, 28 de julio y 11 de agosto), y “Reflexiones tristes” (15 de septiembre).

b) *El Globo*, que comenzó como el periódico de CASTELAR y pasó después por la siguientes etapas : Entre su fecha de fundación, 1875, y 1878, apolítico. Desde de 1886 fue uno de los principales periódicos de la República, destacado por su anticlericalismo radical. En 1896 lo compró el Conde de ROMANONES, y, desde una ideología liberal, se convirtió, junto con *El Resumen*, *La Justicia*, *El País*, *El Progreso*, *España* y el suplemento literario de *Los Lunes del Imparcial*, en uno de los más importantes de la generación o grupo del 98⁶⁷. Nuestro autor publica en él un artículo el 15 de abril de 1896, en el número 7.456 (“Exposición artística en la antigua Casa de Osuna”⁶⁸) y un par de ellos más, narrativo - costumbristas, el 28 de enero (“Marruecos”, en el número 9.907), y el 8 de febrero (“Comercio marroquí”, el 8 de febrero), ambos de 1903⁶⁹.

⁶⁷ Guillermo de TORRE, “La Generación española de 1898 en las revistas del tiempo”, *Nosotros*, Buenos Aires, octubre de 1941, pp. 4-38.

⁶⁸ De atribución dudosa, pues sólo está firmado con las iniciales

⁶⁹ Analizados en el apartado correspondiente a Relato breve.

c) *Revista Nueva*. Luis S. GRANJEL como M^a Pilar CELMA VALERO⁷⁰ le atribuyen el seudónimo de I. o J. NESSI a Pío BAROJA, con el que Ricardo escribió tres artículos de crítica, o, más bien, información acerca de revistas extranjeras. El promotor y director fue Luis RUIZ CONTRERAS, y fueron colaboradores asiduos los jóvenes escritores: Pío BAROJA, GÓMEZ CARRILLO, BENAVENTE, Rubén DARÍO, VALLE INCLÁN, MARTÍNEZ SIERRA...

d) *La Discusión*. Diario independiente de Madrid, en el que, en la sección *Páginas literarias* publicó dos relatos breves en 1900, "La flor solar" y "La novicia y el párvulo" (nos ha sido imposible encontrar el número en el que figura el segundo de ellos).

e) *Electra* y *Juventud*, revistas en las que publica dos artículos, en 1901, y dos, en 1902, respectivamente. *Electra*, la revista de VILLAESPESA, salió por primera vez el 16 de marzo de 1901, con periodicidad semanal, hasta el once de mayo de ese mismo año - once números en total -. Nació bajo la tutela de PÉREZ GALDÓS, de cuya obra toma el título, que abre la publicación con una carta suya a los jóvenes autores. Sus inspiradores fueron VALLE INCLÁN, responsable de *cuentos, novelas y teatro*, MAEZTU, encargado de *crítica, religión, sociología, política y actualidad*, aunque desde el número tres le sustituyó Pío BAROJA -; Francisco VILLAESPESA, responsable de *versos*, y Manuel MACHADO, secretario de redacción. A partir del número seis, por desacuerdo

⁷⁰ Luis S. GRANJEL: "La Pluma, revista literaria", *Ínsula*, nº 233, 1966, p. 13; María Pilar CELMA VALERO, en *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991, pp. 55-63.

entre ellos, abandonaron VALLE INCLÁN, BAROJA y MAEZTU. La lista de colaboradores es amplia, aunque destacan los jóvenes (MAEZTU, R. SÁNCHEZ DÍAZ, Roberto CASTROVIDO, Adolfo LUNA, Timoteo ORBE, Roberto GRASLAU, Juan Ramón JIMÉNEZ, Antonio y Manuel MACHADO, Francisco VILLAESPESA, José RIQUELME, Vicente ARABAR, Carlos del RÍO, Silverio LANZA, Pío BAROJA, MARTÍNEZ RUIZ, Raimundo CABRERA, BERNALDO DE QUIRÓS, Antonio PALOMERO, VALLE INCLÁN, Cristóbal de CASTRO, Luis ALGARINEJO, BENAVENTE, Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, CIGES APARICIO, Gonzalo GUASP, José NAKENS, José CÁNOVAS Y VALLEJO, Miguel SAWA, Julio PELLICER, Pedro BALGAÑÓN, Luis BELLO, Rubén DARÍO, Salvador RUEDA, etc.) . Su propósito, que no se hace explícito de forma clara, alude a la combatividad, y a cierta vinculación social, de la literatura de los nuevos autores ; sobre todo desde una perspectiva anticlerical.

La participación de Ricardo Baroja - bajo el seudónimo de Juan Gualberto NESSI -, sin embargo, se realiza a través del comentario artístico -, adonde dirige su combatividad, más concretamente a la Exposición Nacional de Bellas Artes y a los jurados⁷¹.

Juventud, titulada “Revista popular contemporánea”, apareció en Madrid el 1 de octubre de 1901, hasta el 27 de marzo de 1902, con periodicidad irregular . No figura el nombre del director. De entre los colaboradores destacan LLANAS AGUILANIEDO, Pío BAROJA, Juan Gualberto Nessi, VALLE

⁷¹ “*Electra*”, María Pilar CELMA VALERO, en *Op. cit.*, pp.72-78. Atribuye, sin embargo, de nuevo, el seudónimo de Juan Gualberto NESSI, a Pío BAROJA.

INCLÁN, Manuel MACHADO, MARTÍNEZ RUIZ y MAEZTU. Intervienen también Enrique F. LLURIA, Viriato DÍAZ PÉREZ, Carlos del RÍO, Ciro BAYO, Adolfo POSADA, Rafael ALTAMIRA ; RAMÓN Y CAJAL, Joaquín COSTA, Francisco GINER, UNAMUNO, etc. La intención declarada es fomentar el *espíritu español* para lograr la *regeneración* ; aunque desde el número cinco se abren las expectativas hacia Europa para combatir nuestro atraso. La participación de Ricardo Baroja se limita a dos pequeñas narraciones de trasfondo político ("Piedad suprema", del 8 de marzo, y "Los viejos caciques", del 15). Junto con *Revista Nueva*, en la que colaboró con artículos de crítica literaria (bajo la variante de su seudónimo J. o Y. NESSY⁷²), *Electra* y *Juventud* son antecedentes de una de las revistas del 98⁷³ por excelencia, *Alma Española* (1903-1904). En ésta no participó como escritor ; sino tan sólo como ilustrador.

f) *Europa*, la revista de Luis BELLO que se publicó bajo la inspiración de ORTEGA ; importante, sin embargo, en el ámbito del 98⁷⁴. Nos ha sido imposible encontrarla. En ella se incluye, en 1910, "Cómo se graba un aguafuerte" - que se publica también en las *Obras Selectas* de Ricardo Baroja -.

g) *La Estampa* es la revista de la Sociedad de Grabadores españoles⁷⁵, en cuya fundación, en 1910, intervino el propio Ricardo Baroja. Sus colaboraciones

⁷² J. NESSY, "Publicaciones periodísticas extranjeras", n° 1, 15 de febrero de 1899, pp. 44-48 ; I. NESSY, "Publicaciones periódicas. Extranjero", n° 2, 25 de febrero de 1899, pp. 93-96 ; y, con el seudónimo citado en último lugar y colaboración del mismo título, en el n° 3, del 5 de marzo de 1899, pp. 143-144.

⁷³ Aunque CELMA VALERO, *op. cit.*, p. 79, le quita importancia en este sentido ; observa que la colaboración de los autores del grupo de "Los Tres" no es tanta ni tan trascendente como se ha dicho.

⁷⁴ Guillermo de TORRE, "La Generación española de 1898 en las revistas del tiempo", Madrid, *Nosotros*, octubre de 1941, pp. 4 - 38.

⁷⁵ No confundir con la revista gráfica *Estampa. Revista gráfica y literaria de la actualidad española y mundial*, de 1928, de Antonio GONZÁLEZ DE LINARES.

pertenecen al ámbito de las artes plásticas, salvo una colaboración en la que introduce y comenta los *Caprichos* de GOYA, el 4 de enero de 1914 (nº 4).

h) *La Pluma*, revista literaria dirigida por Manuel AZAÑA y Cipriano RIVAS CHERIF, en la que vieron la luz obras tan relevantes como la *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Los cuernos de don Friolera* y *Cara de plata*, de VALLE. Pretendió ser un refugio donde la vocación literaria pueda vivir en la plenitud de su independencia, sin transigir con el ambiente. En ella publicó Ricardo Baroja tres artículos en 1922: "La Exposición Nacional de Bellas Artes", en el número 25, de junio; "La gran corrida de toros", una narración, en el número 26, y "Un personaje de novela", en el número 29, de octubre; y otro más en 1923 ("Valle - Inclán en el café", en el número 32, de enero). Además de un relato breve (*La gran corrida de toros*, 1922) y una obra de teatro (*Olimpia de Toledo*, 1923).

i) *Revista de Occidente*, fundada en 1923 por José ORTEGA Y GASSET, minoritaria, pero decisiva en la vida cultural española hasta julio de 1936. Ricardo Baroja publicó en ella por primera vez su obra teatral *El Pedigree* (1924).

j) *La Tierra*, periódico fundado en 1930 por Juan MARCH; comenzó ocupándose de temas relacionados con el campo, y llegó a convertirse en uno de los protagonistas de la República, de tendencia anarquista. Ricardo Baroja colaboró en él asiduamente durante el año de 1931, con una serie de nueve artículos de tinte político ("Una dimisión. Carta de don Ricardo Baroja", del 31 de mayo); varios en el mes de septiembre ("Placeres del oído", del día 1, "Desde mi retiro. Telegrafía sin hilos", del 8, "Desde mi retiro. Piezas intercambiables, del 10, "La marea. Apólogo", del 15; "Directrices del

momento. *La República y el arte*", del 18, "No ha pasado nada. Fantasía disparatada", del 21, y "¡Catalanes, o españoles o franceses!", del 23); y dos de octubre ("Replicando. Las doce mil "del ala" de los constituyentes", del día 2, y "Comentando. Locuras", del 5).

k) *El Imparcial* cuenta únicamente con un artículo ocasional y de poca trascendencia, en 1933 ("La vuelta al mundo en un velero", del 21 de marzo). Este periódico había nacido en 1867 de Eduardo GASSET Y ARTIME, y gozaba de gran prestigio entre escritores y periodistas. Desde 1920 adoptó posturas radicales contra la Dictadura, de modo que puede decirse que contribuyó al advenimiento de la República. Apoyó a AZAÑA durante los primeros años de su gestión.

l) *Diario de Madrid*, importante periódico republicano moderado de la época, en el que publicó la serie después reunida bajo el título de *Gente del 98*, entre el 20 de junio y el 25 de julio de 1935.

m) *Ahora*, periódico en el que publicó la serie *Arte, cine y ametralladora*, desde el 30 de abril hasta el 2 de julio de 1936. Lo había creado en 1930 Luis MONTIEL BALANZAT, coincidiendo con los sucesos de Jaca. Empezó siendo monárquico y moderado. Durante la República apoyó a los líderes menos radicales y los cauces democráticos constitucionales, siempre una postura de independencia. Aspiró a la creación de una ideología de centro republicano que no llegó a configurarse en el panorama político de la época. Se convirtió en el éxito

periodístico de la República : colaboradores de altura, apoyo de la media y alta burguesía liberal⁷⁶.

n) *El Bidasoa*, de Irún, "Periódico político defensor de los intereses morales, materiales y comerciales. Ricardo Baroja publicó en él los últimos años de la década de los cuarenta. Se trataba de un periódico breve, primero de cuatro y después de seis páginas, con amplios extraordinarios dedicados a las fiestas del Alarde, y en el que colaboraron firmas como José MÚGICA, Luis de URANZU, María Luisa ZULAICA y Carlos CLAVERÍA ARZA.

⁷⁶ José Javier SÁNCHEZ ARANDA y Carlos BARRERA DEL BARRIO, *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Euns, 1992

5. 4. Clasificación temática.

La hacemos tomando como base los dos ejes temáticos fundamentales, el arte y la política, ambos en los sentidos más o menos amplios, que detallamos. El resto lo incluimos en el epígrafe de *memorias y recuerdos*.

5. 4 .1. Artículos sobre arte.

La actividad como articulista de tema artístico la inicia muy pronto Ricardo Baroja : de hecho es su primer contacto con las letras, en 1894, a la edad de veintitrés años. En 1891 había salido de la Escuela Diplomática con el título de Archivero, bibliotecario y arqueólogo, y su familia se había instalado en Valencia en 1892. Allí llegó a ser relativamente conocido por su participación en los círculos artísticos. Comienza haciendo unas crónicas sobre la Exposición de Bellas Artes de esa ciudad y de ese año de su llegada. Comenta cuadros concretos, a veces con el nombre del autor, otras sin él ; si bien cuando emite juicios de valoración con nombres y apellidos suelen ser más bien positivos, o contener críticas suaves y constructivas : ZAPATER, VILAR, Jaime GARNELO, GAZTAMBIDE, GRAS, MONGRELL, ALMAR, RAMÓN Y BALLESTER, PLA Y RUBIO, MUÑOZ DUEÑAS, ESTEBAN, Constantino GÓMEZ, BEUT, PERIS BRELL, GÓMEZ NIEDELEYNER, CERVERA, PINAZO Y MARTÍNEZ, VIVÓ, Prudencio HERREROS, Mariano GARCÍA Y MAS, Ana de ADRIANSEN, María MILLÁN, Ramón GARRIDO... Los juicios negativos, como decimos, suele evitar citarlos con nombre : *Conviene que pasen desapercibidos para la mayoría del*

*público y conviene que sus autores, cuando adquirieran mayor potencia artística, vuelvan a exhibir nuevas obras en exposiciones futuras*⁷⁷.

Los conceptos estéticos manejados quizá no sean muy técnicos, pero sí reflejan el argot de los pintores del momento : *Todo es flojito de color y de dibujo*⁷⁸ ; *Sigo creyendo que la parte inferior de la cara, no encaja con su parte superior, que el escorzo del cuerpo tiene un no sé qué, que no me convence*⁷⁹. Las principales ideas vertidas son la crítica a los grandes asuntos académicos⁸⁰, la valoración del reflejo de la verdad⁸¹ ; y, sin defender un realismo a ultranza, una oposición a cierto *elementalismo* que llama *despreocupación* por parte del autor, pues aborrece el detalle por sistema, y lo suprime donde quiera que sea, sin distinguir si es *un suelo terroso, una sedería, una flor o la mejilla de una niña*⁸².

Más adelante, ya en la madurez de nuestro autor, estas mismas crónicas ganan en riqueza y hondura. Así, en artículo de 1922 en *La Pluma* : observa la evolución de la pintura en España, desde el cuadro de historia, para él poco interesante por su grandilocuencia, hacia el paisaje. Las causas, observa, además de económicas, obedecen a un miedo, contraproducente, al cuadro de composición, que presenta más dificultades. Por más que los resultados de los paisajistas sean buenos, a la vez que originales, echa de menos cierta audacia artística. Y como prueba de apertura a todas las tendencias, destaca la obra de

⁷⁷ Artículo del 28 de julio.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Artículo del 11 de agosto.

⁸⁰ Artículo del 28 de julio.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Artículo del 11 de agosto.

GUTIÉRREZ SOLANA, como pintor de figura, y la de Amelio GARCÍA como paisajista : la emoción de pintar de memoria y la viveza de la pintura del natural le atraen por igual *si son auténticas*. Destaca también el anticlasicismo, elogiado a través de la obra del pintor ASOREY.

También en la época juvenil había hecho un intento de reflexión teórica acerca del arte, relacionada con su afición a las Matemáticas ("La Fórmula del Arte") : confuso aún, poco claro en su formulación, acierta a definirla como la unión de lo genial - original y sin ley - y lo científico, la "idea general de la belleza", sometida a leyes, conscientes o inconscientes.

Con los años se centra más bien en el análisis de los clásicos, especialmente VELÁZQUEZ, GOYA y EL GRECO. Así, el artículo publicado en *La Estampa sobre los Caprichos*, y las introducciones a dos libros de arte, *Obras maestras de la pintura y Goya*, de Laurencio MATHERON. La profundidad y extensión de los análisis tampoco es excesiva. Se ocupa también de la técnica del grabado, de la que es ilustre representante, especialmente reconocido a raíz de la concesión de las medallas de Bellas Artes en 1906 y 1908. A tal efecto, es fundamental - y único - el artículo "Cómo se graba un aguafuerte" quizá publicado en la revista *Europa*, pues a su director va dirigido. En él explica, más que cuestiones técnicas, su propio proceso de creación, nacido del odio y de la esperanza hacia la misma obra, de la duda y de la audacia como procedimientos de indagación estética :

No lo sé, y, sin embargo, cuando hago una barbaridad técnica, cuando la frescacha se desarrolla en su apogeo de tal manera que si un grabador académico me viera me maldeciría con los pelos erizados de horror ; cuando toda mi actividad de aguafortista es quizá nociva, inútil para

*conseguir expresión artística, entonces es cuando más creo en lo inesperado corregido, en el accidente aprovechado, en la casualidad adaptada, en que aparezca algo genial, algo que esté por encima de lo correcto*⁸³.

Dentro ya del análisis sociológico y cultural de los problemas del artista, un par de muestras. Una de ellas muy temprana, las "Reflexiones tristes" de 1894 : lamenta la desprotección que sufren los pintores valencianos - coincide con la época que pasó allí -, tanto por parte de sus paisanos como de sus propios compañeros. Y otra, ya en la madurez, el fundamental "La crítica de arte", en el que se analiza la vanidad de los artistas, que ha hecho que proliferen esta profesión. Como consecuencia, unos cuantos esnobs adquieren una opinión sobre pintura que no les sirve para nada, y unos cuantos artistas pierden su personalidad. Aunque Ricardo Baroja defiende una crítica objetiva, la pura información acerca de los acontecimientos artísticos, en realidad no está proponiendo un modelo distinto, sino que preferiría que incluso esta actividad desapareciera completamente. Estas opiniones son fruto de sus experiencias personales con conocidos críticos de la época, a los que despreciaba profundamente ; sus caricaturas más geniales las hace en varias de sus novelas.

Finalmente, en 1947, una reflexión sobre el arte moderno a través de dos notables representantes que dan título al artículo "Enrique Matisse y Pablo Ruiz Picasso", en *El Bidasoa* de Irún (5 de abril), con motivo de una exposición de ambos en Londres : aunque no se identifica con el *arte moderno* en general, ni mucho menos con el *cubismo* en particular, reconoce en estas dos figuras, si no buenos pintores, sí personas de talento.

⁸³ OOSS., p. 362.

5. 4. 2. Artículos políticos.

Ricardo Baroja empieza a escribir artículos políticos en 1902, cuando ya vive en Madrid. Lo hace en la revista *Juventud* y bajo el seudónimo de Juan Gualberto NESSI (J. G. N.). Y no reanuda esta actividad hasta veintinueve años después, a lo largo del turbulento 1931, en *La Tierra*. Los artículos de la primera época, escritos a los treinta y un años y en una determinada situación política, son aún de tono moderado, muy críticos pero poco directos, de una ironía casi críptica. En el segundo bloque, un Ricardo Baroja cargado de razón, que ha sufrido la pérdida de un ojo por culpa de la República - por su participación en un mitin en las fechas anteriores a su proclamación -, y que ve defraudadas la esperanzas que había puesto en el nuevo sistema, arremete con toda claridad y dureza, con su nombre auténtico, contra personas concretas y contra actuaciones concretas. Incluso se ve envuelto en polémica acerca del sueldo de los diputados constituyentes, con M. JIMÉNEZ Y GARCÍA DE LA SERRANA. Tras la contundencia y, en ocasiones, la agresividad, apunta una terrible amargura, un increíble desánimo. Después de octubre de ese mismo año ya no aparece ningún artículo suyo hasta 1933, en *El Imparcial*: el luchador se ha rendido y se dispone a salir de España para una vuelta al mundo, en el velero *Exir Dallen*, huyendo explícitamente de una situación política, y, probablemente, personal, confusa e injusta⁸⁴.

⁸⁴ En este sentido, puede decirse que la evolución ideológica de Ricardo Baroja es equivalente a la de los escritores del Grupo del 98, pues parte de un compromiso político - acentuado en los años de la República -, y acaba desengañado de todos sus ideales.

Ya hemos dicho que la ideología de Ricardo Baroja se va haciendo cada vez más crítica. En un principio está en contra del poder establecido, como el que detentan, en todos los ámbitos de la sociedad - arte, ciencia, política, literatura - , los *viejos caciques*. Faltos de fuerza y de capacidad creadora, pero ávidos de poder y de prebendas. Así lo denuncia en el artículo de ese título, "Los viejos caciques". Ellos lo consideran un derecho adquirido tras años de *doblar el espinazo delante de un primate*, tras años de adulación e indignidad ; pero impiden el acceso a determinados puestos de sangre nueva, capaz de renovar las ideas y los métodos. Propone entonces la autoinmolación, a modo de salvajes - civilizados caníbales, para que se pudiera lograr en España una élite directora con plenitud de fuerzas e inteligencia.

Esta crítica vaga y sin, aún, contenido político, va concretándose frente al sistema monárquico ("Piedad suprema") y a propósito de la coronación del rey ALFONSO XII. A pesar de las pretensiones de normalidad, la situación política es inestable ; y, lo que es peor, sufre la continua amenaza militar, deseada por algunos ⁸⁵. Confía, pues, en la República, que dice haber ayudado a traer ("Una dimisión. Carta de don Ricardo Baroja"). Pero la acusación implícita de aislamiento del gobierno respecto al pueblo se la trasladará también, años después, amargamente, a este sistema.

En los años treinta todavía el recuerdo de la monarquía caída es agrio y violento : en el citado "Una dimisión. Carta de don Ricardo Baroja" se alegra de

⁸⁵ *Los partidarios rabiosos del orden quieren una situación política de fuerza. ¡Que el espadón de un héroe de las colonias proteja la angusta cabeza del monarca !*

*ver derrumbada la miserable monarquía borbónica de Alfonso el Asesino. En “Desde mi retiro. Telegrafía sin hilos” llama despreciable al sistema constitucional de Alfonso y su señora madre*⁸⁶.

Ya desde mayo de 1931, a pocos días del inicio de la República, Ricardo Baroja se siente profundamente incómodo, terrible y trágicamente defraudado por el sistema político en el que había creído. Así, de nuevo, el durísimo “Una dimisión. Carta de don Ricardo Baroja”. Se le ha nombrado secretario de los Concursos Nacionales Artísticos y Literarios, pero dimite tras los sucesos sangrientos de Asturias, Sevilla y San Sebastián⁸⁷. Denuncia así una represión que considera indigna de la República. Pero la acusación es aún más grave : el sistema se ha valido del pueblo para acceder al poder, pero lo ha abandonado en cuanto ya no lo ha necesitado⁸⁸. La acusación de fondo es la del aislamiento de un sistema que se dice del pueblo, del mismo pueblo al que dice proteger, pero al que reprime. La vieja oligarquía, la de siempre, vuelve a controlar el poder. En esas condiciones no desea colaborar, no desea pertenecer a ese gobierno aunque sea desde un cargo artístico como el que se le ha dado. Además, en “Desde mi retiro. Telegrafía sin hilos” se critica a todos los que colaboraron con la Monarquía y se han revelado como fervientes republicanos. Afea el afán de revanchismo contra los *secuaces de Miguel Primo de Rivera*, el

⁸⁶ ¡Ay !, no tienen en cuenta lo amargo que debe ser vivir bajo la roñosa lámina de acero que aunque no pinche ni corte puede descalabrar al caerse !

⁸⁷ Se convoca la huelga general, que provoca grandes disturbios. El gobierno de Manuel AZAÑA declara la ley marcial en Sevilla. En Pasajes fue ametrallada una manifestación de pescadores.

⁸⁸ El pueblo ha quemado conventos después de asaltarlos ; ha encontrado en ellos vituallas, bebidas, tabaco, y el pueblo hambriento no ha comido, no ha bebido, ha despreciado magníficos habanos, regalo de los jesuitas de la calle de la Flor.

chulo jerezano, que, o bien ocupan ahora altos cargos en la República, o están enfadados porque pensaban hacer carrera política bajo el ala protectora de SÁNCHEZ GUERRA, GARCÍA PRIETO, ROMANONES o Melquiades ÁLVAREZ, y el dictador frustró sus planes. En España prima más el interés particular sobre el general. En “No ha pasado nada. Fantasía disparatada”, a propósito de la sesión de las Cortes constituyentes, se critica :

a) la falta de comunidad de intereses entre el Parlamento y el pueblo, y la incapacidad de la República para abordar los verdaderos problemas del pueblo español :

- el precio de las patatas, vital para la mayoría, es un debate que se desprecia
- se aprueba una ley de divorcio que los españoles no necesitan (*los mal avenidos con la coyunda matrimonial prefieren tirarse todos los días los trastos a la cabeza que divorciarse*) ; en todo caso, hay temas más urgentes

b) las enormes contradicciones que se dan entre los planteamientos teóricos de la República y sus actuaciones concretas : se aprueba la abolición de la pena de muerte cuando se ha ordenado en varias ocasiones a la fuerza pública que dispare sobre las gentes *alborotadoras*⁸⁹.

No se le conoce a Ricardo Baroja, como hemos dicho en otros lugares, una militancia política concreta : republicanismo, anarquismo..., aunque sí fuertes críticas al partido socialista. En “La Marea. Apólogo” establece una comparación alegórica entre la marea oceánica y la marea social de los

⁸⁹ Y cuando ese pueblo honrado se ha reunido para pedir un poco de pan en Andalucía ; un poco de misericordia en la costa vasca, el Gobierno de la República ha usado las mismas armas que la Monarquía usó, y ha matado con ellas.

trabajadores, cuyo sentido se explica en una nota inicial. El banco de las críticas es el *partido socialista gubernamental, partido que actualmente colabora con éxito en el gobierno de la República*. El desarrollo de las ideas, de la agricultura y la industria, acrecientan la fuerza de los trabajadores ; pero los *despojos corrompidos, los huecos y livianos, los seres anfibios, que saben navegar a dos aguas, los voraces, los ávidos de lucro, los socialistas, forman un dique que frena la marea social*. Los esfuerzos de tantos, entonces, se hacen inútiles, se disgregan. Las acusaciones son claras : *Enemigos o, cuanto menos, temerosos de la implantación de las reivindicaciones sociales, se aprovechan, gracias a los falsos apelativos con que se disfrazan, de la fuerza viva de tanto incauto como les sigue*. Con tintes apocalípticos y mesiánicos, en alusión probable a la revolución soviética, se anuncia la *terrible tempestad equinoccial, venida de Oriente, que romperá todas esas barreras*. En “Replicando. Las doce mil “del ala” de los constituyentes”, con durísimas palabras⁹⁰.

Uno de los caballos de batalla de Ricardo Baroja respecto de la política es el de la reforma de la administración y de los cargos públicos. Su lema aparece al final de “Desde mi retiro. Telegrafía sin hilos : *Hay que conservar el viejo refrán hispano : “Lo que es del común, no es de ningún”, pero cambiándole el sentido, es decir, que si antes el refrán significaba que los bienes de la comunidad podían impunemente*

⁹⁰ *Todos los hombres de buena voluntad no tenemos más remedio que pensar que usted (don M. Jiménez y García de la serrana) y todos los socialistas gubernamentales son todos traidores a la causa. Lo han sido siempre, dentro y fuera de España. (...) Los socialistas demócratas de todas partes han permitido las campañas coloniales y todas las infamias capitalistas. Ahora en España no sólo colaboran con un gobierno burgués, sino que vorazmente se apoderan de sueldos y dietas.*

ser saqueados, que ahora nadie pueda lucrarse con ello ni lo más mínimo. Sus ideas principales van en las siguientes direcciones :

- a) el control de las incompatibilidades de los funcionarios, que no puedan cobrar más de un sueldo⁹¹
- b) que el sueldo de cualquier funcionario no pueda sobrepasar las seis mil pesetas anuales⁹²
- c) el replanteamiento de la reforma militar de AZAÑA, de manera que no se pueda tener “cobrando y sin trabajar” a tantos funcionarios⁹³
- d) que se controle la idoneidad y capacitación de las personas que ocupan cargos públicos para ese cargo en concreto : hasta ahora han sido *piezas intercambiables* para los más variados destinos, lo que ha provocado la ineficacia e incompetencia de la administración⁹⁴
- e) que la provisión de puestos públicos no se haga como medio para contentar a algunos, que el *enchufe*” no sea la moneda de cambio⁹⁵.

La incursión en la política tiene un tema estrella en el arte, en un artículo monográfico⁹⁶ en el que se solicitan determinadas medidas, ya sugeridas, según se dice, cinco meses antes. Alguna es de sentido común, y revela una legislación cultural atrasada e insuficiente :

⁹¹ “Desde mi retiro. Telegrafía sin hilos”

⁹² “Ibid.”

⁹³ “Ibid.”

⁹⁴ “Desde mi retiro. Piezas intercambiables”.

⁹⁵ “Placeres de oído” y “Directrices del momento. La República y el Arte”.

⁹⁶ “Art. cit.”

- a) la prohibición de venta o salida de obras de arte españolas al extranjero
- b) la incautación y custodia de los objetos artísticos de la Iglesia
- c) la concentración de los museos madrileños en el Palacio de Oriente, con el fin de ahorrar los elevados alquileres de los edificios que ocupaban entonces ; y encargar de su gestión al cuerpo de archiveros, y no a cualquier enchufado ocasional
- d) otras de tipo urbanístico y arquitectónico :
 - hacer una gran plaza en el lugar que ocupaban las caballerizas de Palacio
 - derribar la catedral de la Almudena
 - derruir el monumento a ALFONSO XIII del Retiro
 - remodelar la Plaza de España

Muy significativamente, Ricardo Baroja hace una incursión en el tema autonómico, en el artículo “¡Catalanes : o españoles o franceses !”, que, a pesar del título, sirve para todas las culturas o nacionalidades periféricas de Europa y España - gallega, catalana y vasca -. El punto de partida es la cuestión lingüística. Su opinión es que, como siempre ha ocurrido y ocurrirá, están abocadas a ser absorbidas y neutralizadas por los nacionalismos más amplios ; por eso recomienda a las Cortes Constituyentes que no se preocupen demasiado de estatutos de autonomía o federalismos. La única posibilidad sería que estos pueblos despuntasen con una cultura *suprema, literaria, científica e industrial*, cosa que no va a suceder. Así, finalmente - y asoma ya el desánimo - se teme que con o sin autonomía, en España apunta por todas partes el caciquismo y el antiliberalismo, *incluso tras la vitola de los republicanos y*

socialistas. En esas condiciones, lo mismo es catalán, que castellano, andaluz o vasco.

El autor no acierta a precisar sus ideas, confundido y angustiado sin duda por la conciencia de que el problema político de España es prioritariamente otro : el de la eficacia y el de la justicia.

5. 4 .3. Artículos de memorias o recuerdos.

La obra más conocida de Ricardo Baroja pertenece a este género periodístico que estamos tratando, en forma de dos series de artículos de recuerdos, relacionados con sus experiencias personales, *Gente del 98*, *Arte, cine y ametralladora* y *Estrafalarios. ¿Novela ?*. Los artículos que integran *Gente del 98* fueron publicados en su mayoría en el *Diario de Madrid*, del 20 de junio al 25 de julio de 1935, acompañados de ilustraciones del propio autor. Los había escrito alrededor de 1915 ó 1920⁹⁷, y fue Manuel GARCÍA BLANCO quien los editó en forma de libro, en 1952 - añadiendo cuatro *relatos* más que desde entonces forman parte del conjunto⁹⁸. No se publican conjuntamente, sin embargo, sin duda por motivos de oportunidad política, cuatro artículos más que en su día sí formaron parte de la serie de *Diario de Madrid* :

- “Política y campaña electoral” (29 de junio de 1935), una interesante reflexión sobre la política española de finales de siglo y el *Desastre*, que narra un intento de respuesta, en forma de manifiesto, fracasado, de un grupo de artistas, escritores y periodistas, así como la aventura electoral de Pío Baroja, *felizmente fracasada*
- “A. M. D. G.” (capítulos I y II) (15 y 16 de julio de 1935), una divertida anécdota de café, en que se hace pasar, por broma, por jesuita ávido de riquezas

⁹⁷ (...) un fajo de cuartillas escritas por mi hace años. Quizá más de veinte (“Autorretrato de Ricardo Baroja en 1935”. Prólogo a *Gente del 98* en *Diario de Madrid*, *Gente del 98*. *Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p.50)

- “Tragedia” (17 de julio de 1935) relata el momento en que conoce a un anarquista catalán que resulta ser Mateo MORRAL, que atentó contra el rey Alfonso XIII. Le visita después de muerto e incluso le hace un aguafuerte que llegó después a manos de su mujer.

Existen, por otro lado, otros artículos que pudieron haber formado parte de la famosa serie. De *La Pluma*, “Un personaje de novela”⁹⁹, sobre un encuentro con el pintor José STTATFORD GIBSON - quien sirvió de inspiración a Pío Baroja para el pintor BOTHWELL CRAWFORD de *El Mayorazgo de Labraz*; y “Valle - Inclán en el café”¹⁰⁰. Y de *El Bidasoa*, de Irún, y también vinculados a las tertulias de fin de siglo, dos más: “De Lagartijo y de Frascuelo”¹⁰¹, dos anécdotas acerca de la afición a los gallos de pelea de Rafael MOLINA *Lagartijo*, y del humor tras una cogida de Salvador SÁNCHEZ *Frascuelo* (el relato de la primera se atribuye a los hermanos ROMERO DE TORRES, y la segunda, en el café Suizo, a un admirador y amigo del torero); y “En París a principios de siglo”¹⁰², una historia cuyo protagonismo se atribuye a un amigo anónimo, apurado por la escasez económica y aun en hambre de la bohemia, que estuvo a punto de ceder al acoso sentimental de que le hace

⁹⁸ De XXVII a XXX: “Otros relatos. José Statford Gibson”, “Carlos Mani, el escultor”, “El libro de cuentos” y “Compras extrañas”.

⁹⁹ N° 29, octubre de 1922, pp. 265-183.

¹⁰⁰ N° 32, enero de 1923, pp. 46- 59. Muy semejante a II. *Dramatis personae*, y otros fragmentos de *Gente del 98*.

¹⁰¹ 28 de diciembre de 1946.

¹⁰² 18 de enero de 1947.

objeto una camarera por necesidad¹⁰³. Y “Enrique Matisse y Pablo Ruiz Picasso”, sobre estos dos pintores¹⁰⁴

Arte, cine y ametralladora es una serie de artículos publicados por primera vez en el periódico *Ahora*, desde el jueves 30 de abril de 1936 y hasta el 2 de julio del mismo año. Se trata de diez entregas de varios fragmentos cada una, en dos páginas - la 12 y la 13 primero, la 11 y la 12 después - que se publicaron semanalmente en *Ahora.*, con ilustraciones a pluma del autor. Narra acontecimientos sucedidos desde noviembre de 1930 hasta el 14 de abril de 1931. Se han editado en 1989 en la editorial Cátedra.

Estrafalarios se publicó entre el 10 de abril de 1948 y el 5 de febrero de 1949 en el periódico semanal *El Bidasoa* de Irún, bajo el subtítulo de *¿Novela ?*, cosa que, evidentemente, no es. Se trata de una colección de recuerdos, muy semejante a *Gente del 98* y a *Arte, cine y ametralladora*. Es el relato de anécdotas variadas relacionadas con las dos series citadas, a la que se le ha dado un tenue hilo conductor narrativo, a través del personaje protagonista que, supuestamente, narra : un tal Juan Sinsorgo, vasco residente en Madrid, asiduo de los cafés y dedicado accidentalmente a la escultura. Se publica por primera y única vez en cuarenta y dos fragmentos o entregas, simplemente numerados con romanos, que no respetan, sin embargo, los fragmentos en que los divide el autor - treinta -, pues se interrumpen en función únicamente del espacio de que

¹⁰³ Se recoge una anécdota parecida en *Estrafalarios*. *¿Novela ?*, Irún, *El Bidasoa*, nº 176, 18 de diciembre de 1948.

¹⁰⁴ 5 de abril de 1947.

se dispone en cada número del periódico¹⁰⁵. Ésta última división y numeración, la del autor, será la que utilicemos en nuestras citas posteriores¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Se observa un desajuste en los cortes, entre el nº 172 y el 173 : el fragmento XXV que aparece en el primero no está terminado, ya que queda interrumpida una frase, y el segundo número de los citados comienza con otro fragmento distinto.

¹⁰⁶ Hay también un error en esta numeración, que no afecta sin embargo al contenido : se pasa del fragmento III al V, del X al XII, del XVIII al XXI, y del XXV al XXVII ; se eliminan en la numeración, por tanto, los fragmentos IV (números 142 a 144), XI (números 150 a 152, con un nuevo error, esta vez en la numeración del periódico, que omite el 151 y el 153, y repite, en cambio, el 152), XIX y XX (números 161 a 165) y XXVI (números 172 y 173). Repetimos que se trata de errores en la numeración de fragmentos del autor, que no afectan de ningún modo al contenido.

ANEXO IV. ALGUNOS ARTÍCULOS DE GENTE DEL 98 EN DIARIO DE MADRID (NO PUBLICADOS EN LIBRO)

DIARIO DE MADRID

29 de Junio de 1935

Gente del 98

POR RICARDO BAROJA

POLÍTICA Y CAMPAÑA ELECTORAL

IX.

LA verdad es que la Monarquía borbónica debía haber sido derrocada inmediatamente después de la pérdida de las colonias y de la guerra con los Estados Unidos. Lleváramos quizá treinta y cinco años de régimen republicano y se encontraría ahora consolidado.

El pueblo español había sufrido mucho con la incompreensión desparatada de los gobernantes dinásticos y con la cómplice timidez de los republicanos.

Los únicos que habían tenido visión justa de la realidad en tiempo de la rebelión de Cuba, fueron, en el campo monárquico, D. Antonio Maura, partidario de conceder a las Antillas la autonomía, y en el campo republicano, D. Francisco Pi y Suñer, que llegaba hasta la concesión de la independencia. Los demás gobernantes se dejaban decir algunas grandes necesidades que tomaban como molestaciones de alto patriotismo.

Aquello de "hasta el último hombre y la última peseta", de Cánovas del Castillo, fue una culpada necia, que pagaron cruelmente, el propio Cánovas, en el balneario de Santa Agueda, y España, en la mangia, en Santiago de Cuba y en la bahía de Manila.

El trágico espectáculo de la repatriación de los soldados de Cuba y de Filipinas, lo que en España se decía públicamente acerca de la administración militar, soliviantaba y amargaba a cualquiera. Los periódicos diarios, en connivencia con los Gobiernos, habían engañado miserablemente a la opinión pública, como siempre, mal enterada. Protestaban con ritmo de tango, por lo que en España ocurría, los analfabetos, los que cantaban:

A Cuba se llevan la flor de la España,
y aquí se nos queda toda la morralla.

Como verdadera morralla procedimos entonces los españoles, y a nuestra cabeza los políticos de toda laya.

Sin embargo, entre los literatos y artistas se sentía la necesidad de manifestar al país la premura en cambiar los derroteros políticos, la conveniencia de cambiar normas distintas a las acostumbradas por estatuas de chicha y nabo, que no tenían otro mérito que el de su libilidad para forzar a la voluntad del país, por medio del encasillado, falsar escrutinios electorales, intrigar en los Comités de los partidos y fomentar el caciquismo rural y el urbano. Después de brevísimas reuniones, a la que asistieron José Nogales, Azorín, mi hermano Pío y alguno más que no recuerdo, se convocó a una asamblea que había de reunirse en el entresuelo del Café Nacional, de la calle de Toledo.

Era por la tarde de un día de invierno. El local estaba lleno por periodistas, novelistas, algún músico, algún pintor, algún escultor. Los firmantes de la convocatoria expusieron sus planes, se discutieron mucho, y como la mayoría de los que asistían parecían ser de ideas avanzadas, fueron encargados para redactar dos proyectos de manifiesto José Nogales y Pío Baroja. Se disolvió la asamblea, después para el sábado próximo la lectura y discusión de los proyectos de manifiesto.



se dará el caso de que un candidato haga tan intensa campaña contra la elección de sí mismo como fue la emprendida por mi hermano.

—¿Para qué queréis nombrarnos a mí concejal? ¿Credéis que yo sirvo para eso? Pues si lo creéis estáis equivocados. No tengo la menor idea de lo que se puede hacer en el Ayuntamiento de Madrid. No tengo simpatía de ninguno clase por las ideas socialistas. No sé qué ventajas van a ser las que obtengáis con meterme en ese camerón de la plaza de la Villa. Allí no se puede hacer nada en pro de la República, ni de nada. Como los concejales monárquicos están en mayoría, nos derrotarán siempre en las votaciones y me pondré en ridículo en compañía de los demás concejales republicanos.

Tal sería la oratoria del candidato en las reuniones electorales de las Ventas del Espíritu Santo y en las de Puente de Vallecas.

Los correligionarios de Lerroux, que esperaban algún beneficio de los concejales del partido, se indignaban; pero una multitud de gentes de buena fe escuchaba con atención aquel lenguaje tan diferente del orador que poco antes había hecho uso de la palabra, para asegurar que si él salía concejal iba a empezar una era de dicha inefable para la capital de las Españas, y la tortilla del cantar daría la voltereta, produciría efectos milagrosos. En los ricos, porque no podrían ya comer más que basura, mientras los pobres devoraban pan a costales. Después de esta campaña, tan perfectamente "minicretoria", llegó el día de la votación. Mi hermano alcanzaba algunos votos más que su compañero republicano. Pero como el gacetero del periódico izquierdista (?) tenía necesidad de hacer su carrera política, y el primer ascensión de ella es la concejalía, el buen director izquierdista (?) del diario izquierdista (?) arregló con el ilustrado don Segismundo Moret y Prendergast, ministro de la Gobernación, un pequeño chanchullo para que el gacetero apareciera en el escrutinio con mayor número de votos.

Inocentemente creíamos algunos poder contar con la simpatía y hasta con la coadyuvación de elementos militares descontentados por el resultado de las guerras coloniales. En las entrevistas que celebramos con un jefe de alta graduación, se nos dió a entender la benevolencia con que se veía nuestro propósito. Sabíamos



nosotros que precisamente aquel militar, con su torpe y cruel proceder, había sido causante de una gran desdicha nacional. Pero la necesidad de aportar la mayor cantidad de electores en pro de nuestra idea, nos impulsaba a olvidar la odiosa equivocación que había cometido.

Por aquella época se había llevado a cabo, desde las alturas del poder, una infamia. Produjo ruina y desolación en muchas familias: ricas, unas; humildes, otras. Fortuna y ahorros fueron arrebatados con la afluencia de un político sin honor y sin decoro, en el cual la opinión unánime del país tenía puesta su confianza.

Las costumbres políticas, pues, segun las normas acostumbradas en las lejanas colonias, y se iban implantando en la Península. Ya no era el latrocinio inveterado en Cuba, en Filipinas, sino que delante de los mismos madrileños se podía rotar impunemente.

Transcurrida la semana, nos volvimos a reunir en el Café Nacional.

Se leyeron los escritos de Nogales y de Baroja. El del redactor de "El Liberal" era un alegato templado, semejante a cualquier artículo de fondo de un diario que se titulara republicano. El de Baroja, después de leído por su autor, fué desechado por la mayoría. Era violento, agresivo, revolucionario. Entonces, a pesar de lo inocuo del escrito tomado en consideración, fué discutido. El maestro Vives se declaró conservador; Manuel Bueno, también; Catarineu no podía firmar; Palomero ponía sus reparos; casi todos los periodistas dijeron que se veían obligados a no manifestar opiniones políticas distintas a las que sostenían los periódicos en que escribían o colaboraban. En vista de que algunos energúmenos petroleros ibamos a firmar, se marcharon a la calle. Ni siquiera los compañeros de Redacción de José Nogales se prestaron a refrendar con su nombre el manifiesto.

Nuestra idea había fracasado por completo.

Un día mi hermano Pio encontró en la calle al músico Rogelio del Villar.

—Venga usted conmigo. Voy a la estación a recibir a Lerroux—dijo el músico. No estoy seguro, pero creo que si jefe republicano volvía de un viaje por América.

El músico presentó a mi hermano a D. Alejandro. Pasó algún tiempo, y llegaron las elecciones para concejales de Madrid. El Partido Republicano estaba como candidato, por el distrito del Congreso, a mi hermano y a un periodista de cierto diario izquierdista. En la lucha electoral iban unidos republicanos y socialistas.

Los mítines electorales de propaganda en los que tenía que intervenir mi hermano como orador, eran notables. Jamás

La sabia y prudente decisión del señor ministro produjo en el seno de mi familia inmensa satisfacción. Se celebró la derrota debiendo a la salud del ilustre hombre público y a la del no menos ilustre director (izquierdista) (?) del diario izquierdista (?), demócrata (?), respetuoso (?) con la voluntad popular, que se manifestó palmariamente en los escrutinios electorales, cuando es amañada en los ministerios.

Madrid ha sabido perpetuar la memoria del ilustre político y del no menos ilustre director del periódico izquierdista (?). Este fué modelo de hombres de letras, tan modesto, que jamás hizo gemir a la prensa, afortunadamente para él y para los demás. Dos calles de Madrid ostentan actualmente los esclarecidos nombres de los dos personajes.

Mi hermano continuó en el partido del Sr. Lerroux en calidad de correccionario "durmiente". Meses después, con motivo de la sentencia de muerte de un desdichado maquinista de la fragata de guerra "Numancia", se separó del partido, que no había sabido o no había querido solicitar el indulto.

"Madrid, 29 de junio de 1935.

Señor D. Francisco Vighi.

Querido amigo: ¿Qué cosa disparatada es la memoria. Ayer, leyendo en mi artículo la lista de los que iban a nuestra reunión del Café de Levante de la calle del Arenal me quedé estupefacto; no vi escrito su apellido. ¿Usted comprende eso? ¿No? Yo tampoco. ¿En qué célula de mi cerebro está guardado el recuerdo de usted y ha permanecido cerrada? Cuando el misterioso archivero de la memoria ha ido recorriendo y abriendo los alvéolos donde se custodian nombres, fechas y acontecimientos, ¿por qué, como buen empleado, no me trajo el expediente de usted? ¡Ah! El pobre funcionario que ahora rige mi calitre está ya viejo; pero hace veinte años, cuando me proporcioné los datos para mi artículo de ayer, era todavía relativamente joven. Sé que a usted le habrá dolido no verse citado entre los que ahumábamos con nuestras pipas aquella japonesa deplorablemente pintada que desde la pared del café presidía nuestros conciliábulos, y ahora mismo cojo el sombrero y me voy a DIARIO DE MADRID, aunque su redacción se halla a cuatro kilómetros de mi domicilio, a explicar que mañana se publique esta carta.

Un abrazo de—Ricardo Baroja."

Gente del 98

POR RICARDO BAROJA

A. M. D. G.

CAPITULO PRIMERO



XXI

HÉ notado durante varias noches en el café que un caballero viejo, alto, de perilla y bigotes semi canos, que se sienta en una mesa lejana, me mira fijamente, con marcada expresión de enemistad.

El violinista Corvino y Enguita el pianista, en cuanto terminan de tocar, se van al lado del caballero y hablan con él. Gesticula el violinista, y observo que trata de disimular la risa.

Nuestras acostumbradas discusiones me distraen, y mi atención se aparta de aquel tipo, que me mira con insistencia molesta.

Los parroquianos menos ocharniegos que nosotros doñan hacia la calle, y el local va quedándose casi vacío. El viejo y los músicos siguen hablando y mirándose.

Entra un muchacho que toca el piano en el café del Vapor. Es picado de viruelas, feo hasta el paroxismo. Se dirige adonde está el viejo, se sienta a su lado y de vez en cuando me miran los dos. El viejo, con indignación, el joven, con aire de mansedumbre perfectamente fingida para otra persona que no fuera yo. Le conozco, y sé que es un malagüño, truchimán como él solo y burlón de siete suelas.

¿Qué diablos de gatuperio se traerán esos musicantes con ese viejo y conmigo? me pregunto.

El caballero anciano y el músico picado de viruelas se marchan juntos. Al cabo de un rato vuelve a entrar el músico, se frota las manos, satisfecho, y se va al grupo donde están los concertistas del café. Habla el de las viruelas, y todo el grupo celebra sus palabras con grandes carcajadas.

Me levanto, voy hacia los risueños y pregunto:

—¿Qué jaleo se traen ustedes con ese aspecto de Don Quijote y conmigo, que...? No me dejan terminar con su algazara.

—¡Bien, padre Ricardo; bien!— exclama uno.

—¿Uno de los de hábito corto?— interroga otro.

—Pero ¿qué historias son esas y por qué?— nan padre, como el vendedor de periódicos Stivela?

Los músicos se van a la calle riéndose a más y mejor.

Me dirijo al encargado del mostrador a ver si puedo entrarlos. Aunque responsable, en parte, de los trastornos pistrícos que sufren los parroquianos por despachar la mezcla de nogalina y almidón, que allí se denomina café con leche, el encargado es respetuoso y amable. Le pregunto si sabe el motivo de las cuchufetas y risotadas de los músicos.

Se incorporó y, con seco ademán, me invitó a sentar en la silla de enfrente.

—Me ha dicho Nazario que quiere usted hablar conmigo—dijo.

—Sí, señor. Desde hace días, casi una semana, siento la necesidad de cruzar algunas palabras con usted.

—Pues ha llegado el momento. Cruémoslas.

De cerca, aquel señor era, al cabía, más antipático que de lejos. Al hablar mostraba su enorme boca, guarnecida con dientes grandes y amarillos, entre las cejas también amarillentas del bigote, acortada por el humo del tabaco. Debajo de la frente estrecha, las pupilas claras, agrisadas, la esclerótica leída de verde por la bilita y la mejilla surcada por arrugas verticales. Se cubría con sombrero hongo, un tanto gracioso en la cinta, y vestía gabán oscuro con cuello de terciopelo, un poquito velado por la capa. Hablaba con voz metálica y tonillo autoritario que transcendía a mística.

—Yo me llamo D. Antonio de Montenegro—dijo con énfasis.

—Yo me llamo Ricardo Baroja.

—Soy militar retirado, y por mis campañas en la primera guerra de Cuba fui destinado a un ministerio.

—Soy aficionado a las artes: pinto y grabo.

—Vivo aquí cerca, en la calle de las Veneras.

—Vivo también cerca, en la calle de la Misericordia.

—Lo sabía.

—Yo no sabía dónde vive usted.

—Mi vida es clara. Mi persona humilde es conocida por todo Madrid.

—Mi vida es también clara, y no me conocen más que mis amigos.

—Yo no tengo nada que ocultar.

—Yo tampoco, como no sean algunas agudezas que me salieron medianas.

—Voy a entrar de lleno en el motivo de nuestra conversación.

—¡Encantado!

—¿Usted conoce a Ribera, ese pobre muchacho que se ve obligado, para poder vivir, a tocar el piano en el Café del Vapor?

—Ya lo creo que le conozco! Viene aquí todas las noches a última hora.

—Pues bien. Ese muchacho me interesa muchísimo.

—Me alegro. Toca muy bien el piano.

—No hablo desde el punto de vista musical.

—¡Ah! Pues ¿desde cuál?

—¿Usted sabe que Ribera pertenece a una familia malagüeña?

—Sí. Creo que es de Málaga. Se le nota en el aspecto.

—¿Usted sabe que es presunto heredero de una fortuna colosal?

—Hombra, no lo sabía! Me alegro mucho.

El Sr. Montenegro me interrogaba con



—No sé nada... Sentiría que usted se molestara... No lo podría consentir... Llamaré al orden al violinista y al pianista...
—No, hombre. Si ya me figuro que será alguna broma inventada por ese bribón picado de virtudes. ¿Usted conoce a ese tipojo alto, viejo, flaco y antipático que habla con los músicos y que se pone allí?—señalo el sitio donde se senta quien me lanza miradas iracundas.

—Sí; Es el Sr. Montenegro.
—Pero, bueno, ¿qué es?

—Creo que es portero jubilado de un ministerio.

Tales son las noticias que me proporciona el encargado del mostrador.
Al día siguiente el Sr. Montenegro está en su mesa habitual, frente a las nuestras. Para no verlo, me siento dándole la espalda.

Como todas las noches, los músicos la emprenden con sus tocatas.

Motivo de nuestra conversación aquella noche era cierto cambio que el director del Museo del Prado había hecho en la colocación de algunos cuadros. Quién se manifestaba conforme con el cambio, quién protestaba a voz en grito, y aseguraba que para colocar cuadros de aquella manera sería mejor pegarlos fuego.

Después se pasó a comentar el resultado de una lucha de fieras que pocas días antes se había efectuado en la plaza de toros. Una pantera, una osa y un tigre iban a luchar contra un toro. El empresario de la fiesta no pudo convenir a la osa de que debía aliarse con la pantera contra el toro, ni al tigre para que reservara sus agudos colmillos y su acerada garra exclusivamente para destrozar al cornúpeto. Los tres animalitos se tiraron a zamborzos y a mordiscos, y hubieron tempestades por devorarse el no dan entrada al toro. A pistones y a cornadas despenzurró a los tres.

Se trataba, pues, en el café de otorgar el título de "rey de la selva" al más valiente y poderoso de los animales.

Las opiniones principales eran dos. Unos concedían el título al león, otros al toro. Jefes de estos grupos opinantes eran los dos hermanos Gutiérrez Solana. Pintor admirable el uno, y admirable amigo el otro.

El pintor en pro del toro era capaz de poner su paleta y sus colores, y el hermano estaba dispuesto a apostar la legítima que le habían entregado por herencia a favor del león.

Ante los argumentos poderosos en favor del león, el pintor, abandonando a su animal favorito, se hizo partidario del elefante. Entonces el hermano mayor dijo que si únicamente para dar el título de "rey de la selva" había que tener en cuenta la dimensión del animal, concedía la honorable calificación a la ballena. Porque no era del todo imposible pescar una ballena. Haría por ferrocarril a la selva y dejarla en un charco. Ya podían ir toros, tigres, leones y elefantes contra el castáco. Esto se reíría.

Escuchaba, muerto de risa, la discusión de los dos hermanos, cuando el camarero me tocó en el hombro y me dijo:

—Un caballero que está en el café desea hablar con usted.

—Que venga aquí, y legaré a saber qué animal es rey de la selva.

—Dígo que quiere hablar con usted en secreto.

—¿Quién es?

—Un señor de aquella zona—y el camarero señaló al Sr. Montenegro.

Me levanté y me acercué al parroquiano.

el aspecto de un juez severo. Ponia en el tono de sus preguntas cierto deje de ironía.

—Millones de duros que un pariente ganó en América. Según tengo entendido, dedicándose al honrado comercio.

—A Ribera le importará un pito que ese dinero haya sido adquirido de una manera o de otra.

—Si mi protegido supiera que ese capital fue amasado de modo poco digno, renunciaría a él.

—¿Qué primo?—exclamé.

—Mi protegido es todo un caballero.

—Entendí al Sr. Montenegro con energía. Pero—continué diciendo, mientras me miraba fijamente—hay una entidad poderosa, ¿qué poderosa?, ¿omnipotente?, que pretende apoderarse de esa fortuna.

—¿El Banco de España?—pregunté en broma.

—No. Otra entidad más poderosa, más solapada, más hipócrita.

—Los masones.

El Sr. Montenegro adelantó su feo rostro y, con voz que el odio hacía cavernosa, rugió:

—¡La Compañía de Jesús! ¡Los jesuitas!

—¿Hombre! ¿Qué me cuenta usted?

—¡Los jesuitas! ¡Sí! los jesuitas! Esos hombres tenebrosos tienen espías en los lugares que frecuenta Ribera. En la casa de huéspedes el espía es... la criada. En el Café del Vapor, un camarero llamado Rosalito. Aquí...—el Sr. Montenegro, clavándose los verdosos ojos, rugió o mugió, casi, casi como el rey de la selva de los hermanos Gutiérrez Solana—, aquí, en el Café de Levante, el emisario, el espía, el esbirro de los jesuitas... es... usted.

La risa me retorzaba en el cuerpo; contuve una carcajada y, como siempre tenía mi eterna pipa en la boca, di una enorme chupada (para disimular mi contrariedad al verme descubierto, según dijo después el Sr. Montenegro) y le lancé a la cara una bocanada de humo semejante a la que vomita el cañón de proa de un acorazado.

El enemigo tomó como si fuera a desencadenarse dentro de la espesa nube y se restregó los ojos.

—Esbirro, espía, emisario de Loyola!

—carrapepa, turcoo.

Me levanté del asiento y fui con mis amigos.

Gente del 98

POR RICARDO BAROJA

A. M. D. G.

CAPITULO SEGUNDO

XXI (2)

EL pobre Sr. Montenegro me daba lástima. Al entrar en el café, en la siguiente noche, le vi sentado en su sitio y fui a colocarme a su lado.

—Bueno, Sr. Montenegro—le dije—, Usted es víctima de las bromas de ese tunante de Corvino y de su amigo el malagueño pianista del Café del Vapor. Ni yo soy espía de los jesuitas, ni Ribera va a heredar nada, ni Cristo que lo fundó. Envíe usted a paseo a esos guasones...

Estaba yo hablando así al Sr. Montenegro, cuando se desprendió de nuestro grupo. Leandro Oroz. Llegó justo a mí, y con humildad perfectamente fingida, dijo dirigiéndose a Montenegro:

—Dispénsame usted, caballero; pero tengo que tratar de un asunto importante con el padre...

La fea cara del Sr. Montenegro se contrajo. Odio y satisfacción reflejaba al mismo tiempo. Se levantó y dijo con reconcomio:

—Antes tenía alguna duda. Ahora tengo la seguridad.

Y el viejo señor se marchó a sentarse a otra mesa.

Leandro Oroz se agitaba con risa convulsiva, y yo, al principio de la broma, perplejo, prorrumpí en carcajadas.

El violinista, subido en el tablado, la gozaba en grande. Nos miraba por debajo del brazo que movía rascando el violín. El pianista, sin importarle lo que estaba ocurriendo en el pentagrama, tocaba cualquier acompañamiento. Ellos eran los que se habían conchavado con Oroz para que delante del Sr. Montenegro me diera el calificativo de padre.

A última hora llegó Ribera y se puso a hablar con Montenegro. Discutían acaloradamente. El malagueño me enseñaba el puño, amenazador.

Los músicos habían hecho creer al majadero de Montenegro que Ribera podía llegar a ser inmensamente rico y que los jesuitas estaban apoderados de los millones. Ribera prometió a su protector que le entregaría diez, doce, que se yo cuántos millones de pesetas al la defendía, emprendiendo guerra sin cuartel contra la Compañía de Jesús.

Aquella fortuna, amasada por una tía del pianista malagueño, explotando inmensos "quilombos", repletos con negras llevadas del Senegal a la República Argentina, se hallaba ya depositada en los sótanos del ministerio de Hacienda.

Allí no había de esos papeluchos azules, amarillos y blancos, llenos de sellos, números y estampillas, que no son más que valores representativos. No.

—¡Ah! había "hierro", verdadero y legítimo "hierro"—que así llamaba el malagueño al oro ganado de tan extraordinaria manera.

Cuando Corvino o el pianista ponían ciertos reparos al origen de la fortuna, en presencia de Montenegro, el desaprensivo y fantástico a babab exclamaba:

—¿Eso que importa? Ese "hierro" no trará tifo, porque ha tenido tiempo de oxidad desde que mi tía, que en paz descansara, la dió.

El Sr. Montenegro era de la misma opinión.

Para ponerme a tono con el papelito de espía de los Ignacianos me compré un tira de seda negra, me la he a la garganta, a modo de alzacuello, me vestí de luto, y, a la noche siguiente, con esta vitola montada, acudí al café. Allí estaba el Sr. Montenegro. Me vió y se estremeció de ira, comprendiendo, por mi indumentaria, que todo era cierto. Yo realizaba el tipo perfecto de jesuita de hábito corto.

Le saludé, con ademán que tenía algo de bendición y mucho de desprecio. Le di un beso en la más solapada de mis monedas.



decir, la cuarta parte de la totalidad. Le advertí, mi querido padre Juan Gualberto, que, con los intereses devengados hasta la fecha, son cerca de ochenta millones de pesetas, de los que correspondieran a usted, después del pago de escrituras y de derechos reales, muy cerca de diecinueve millones.

El conservar cerrados los ojos me proporcionaba la ventaja de no ver aquella fea carátula, y, al mismo tiempo, me permitía aspecto jesuitico de primer orden. Pero, ante tal cifra de pesetas, no pude menos de despegar mis párpados. Con sonrisa boba y apretando mis manos contra palma, murmuré:

—No puede ser, hijo mío, no puede ser.

—¿Por qué?—preguntó, indignado, el desprendido Sr. Montenegro.

—Porque la Compañía, hijo mío, no puede renunciar a un solo céntimo de la enorme cantidad.

El Sr. Montenegro se incorporó furioso.

—¿Es decir, que la Compañía no puede renunciar a una cosa que no le pertenece legalmente? ¡Ah, señor mío! Eso lo veremos. Hay todavía en el mundo Tribunales de Justicia.

—Esos Tribunales—dijo con mi voz más humilde y meliflua—están sobornados por mí.

—¿Qué cinismo! ¡Qué desvergüenza!—exclamó Montenegro, indignado.

Su boca temblaba de ira.

Yo cambié de aspecto. Mis ojos irradiaban voluntad, mi boca se contrajo con desafiadora sonrisa.

—Sr. De Montenegro—le pregunté—, ¿ha leído usted "El julio errante"?

—Sí, señor. Precisamente mi amigo Ru-



Me senté con mis amigos, ya enterados de la intriga. A poco vino el camarero con el recado de que el mismo señor de las noches pasadas quería hablar conmigo.

Atravésé el café despacio, las manos cruzadas sobre el pecho, en mística postura, y fui a sentarme frente a frente del Sr. Montenegro.

—Señor...

Le interrumpí con un gesto, y dije en voz muy baja:

—¿Llámenme Padre Juan Gualberto. Es mi nombre en religión.

—Padre Juan Gualberto... Yo estoy dispuesto, en el asunto Ribera, a poner los naipes sobre la mesa, cara arriba—dijo con aire decidido.

—Muy bien, muy bien!—respondí.—Eso es lo que hacen los jugadores cuando se ven perdidos.

—No he jugado todavía la partida y no he perdido.

—Bien... bien! Hay que conservar siempre la esperanza. ¡Virtud cristiana! ¡Bien, muy bien!

—Voy a proponer a usted, padre Juan Gualberto, un negocio, una transacción. Noblemente, cara a cara. Como yo tengo la costumbre de plantear estas cosas.

—Veamos... veamos.

—La inmensa fortuna que ha de heredar mi protegido Ribera es real, no es ninguna fantasía.

—Lo sé... lo sé.

—Esa fortuna le pertenece, indudablemente.

—Eso dicen... eso dicen.

Yo repetía mis frases. Se me figuraba que así realzaba mi papel de frágil camandulero hipocrita.

—Y ustedes pretenden apoderarse de esos valores alegando derechos y testamentos muy sospechosos, muy discutibles. Según me ha dicho el pobre Ribera, aseguran ustedes que el cuñado de una prima del mismo Ribera, por cierto nieta no legítima de la que murió abintestado en Buenos Aires, está a punto de ingresar en la Compañía de Jesús, y que el tal cuñado es heredero forzoso de la fortuna en cuestión.

Yo no sabía una palabra de semejante cuñado, ni de tal prima, y, para no comprometerme:

—¡Vaya... vaya!—dije, y cerré los ojos.

—Y yo, por acuerdo con mi protegido, voy a proponer a usted lo siguiente.

—Veamos... veamos—mis ojos permanecían cerrados.

—Usted, padre Juan Gualberto, en vez de favorecer las miras egoístas de la Compañía de Jesús, se pone de nuestra parte. Hacemos las gestiones necesarias para que ese pobre muchacho entre en posesión de lo que legítimamente le pertenece. Y como ha prometido entregarme la mitad de ese capital, yo, donde juego, le cedo a usted la mitad de lo mío. En

hora me lo prestó hace una semana. Ayer mismo la terminé.

—Entonces, habrá usted comprendido a lo que se expongo.

—Dí a la x inflexión amenazadora.

—¡"El judío errante"! Es una novela, una fantasía.

—¿Una novela? ¿Una fantasía? "El judío errante" es una historia, una historia verdadera.

—Pues en esa historia, no se salen ustedes con la suya—exclamó triunfante mi enemigo.

—Ja... ja... ja!—reí, porque no sabía qué contestar.

El condenado Montenegro tenía razón. —Ríase cuanto quiera. Pero aquel maldito Rodin de esa historia revienta sin poder apoderarse de la herencia.

—Ya podía Eugenio Sué no haber matado al protagonista de su novela! Yo seguía riendo. Al escuchar el apellido del melodramático personaje, una idea luminosa cruzó mi mente. Seguí riendo a más y mejor, para darme tiempo a pergeñar mi argumento.

—¡Ja... ja... ja! ¿Con que Rodin muere? ¡Ja... ja... ja! ¿Qué ignorancia! ¡El ilustrado Rodin, según usted, es envenenado?... ¡Sucumbe!

—Sí, muere envenenado por un malayo.

—¡Ja... ja... ja! ¡Infeliz ignorante!—exclamó con expresión de triunfo.—Rodin no muere. Rodin se apodera de la herencia. ¿Cómo?, dirá usted, Sr. Montenegro. ¿Cómo? Rodin se finge escultor. Rodin lleva a su taller a los herederos legítimos de aquella fabulosa fortuna india.

Rodin les hace trabajar como negros. Rodin firma las esculturas que ellos producen. Rodin lleva los museos de Francia con las obras que en realidad han producido sus esclavos, a los que no solamente ha arrebatado la fortuna, si que también el talento artístico. ¡Item más la gloria! Eso haremos nosotros con Ribera. Después de quedarnos con sus millones, le obligaremos a tocar el piano hasta que sucumba. Por eso, Sr. Montenegro, le aconsejo que no se interponga en mi camino. Si lo intenta, será arrojado, pulverizado, perseguido su descendencia hasta la cuarta o la quinta generación. Piense usted en su desgracia, en la de sus hijos, en la de sus nietos y en la de sus bisnietos. Necesitamos la fortuna de Ribera, y caerá en nuestras manos. ¡Guay del que se oponga!

Me levanté del asiento, negro, fatidico. Me fui a Montenegro con la mirada y le volví la espalda.

—In hoc signo vinces!—dije con desdichoso tono.

Era el único latín que me vino a la memoria.

—Pasaron días, meses, años sin que el Sr. Montenegro apareciera en el café.

Recordando al Sr. Montenegro y al conde Josepe del Campí, he pensado muchas veces en el ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Eran aquellos, tocos como el protagonista de Miguel Cervantes. ¡Pero qué distinta era su locura! Los que yo conocí, pedantes, interesados, egoístas, incapaces de llevar en su transformado calce una idea generosa. Locos más semejantes al cuervo de Ginevilla de Passamonte que a Alonso Quijano el Bueno.

El hidalgo manchego no pasó nunca su sencilla figura por la repedida y triste España del poeta, no existió nunca, no tuvo realidad más que como un anheló en la mente del genio.

Gente del 98

POR RICARDO BAROJA

TRAGEDIA



XXII

UNA de las cosas que más nos molestaba cuando entráramos en la horchatería de Candela era el encontrarnos con que nuestro habitual rincón del fondo se hallara ocupado por parroquianos que no pertenecían a nuestro grupo.

Las camareras favoritas, Juanita la Larga y la bermosa Isabel, no habían tomado la precaución de reservarnos la mesa. Nos veíamos en la precisión de sentarnos en el turno de las otras camareras, que, por cierto, eran tan amables y tan guapas como nuestras predilectas.

Una noche entré en la horchatería y, al ver ocupada nuestra mesa por unos desconocidos, me dispuse a echarme a la calle y a dar una vuelta para hacer tiempo. Una voz conocida me llamó:

—Síntese usted aquí, con nosotros.

El amigo, muchacho periodista, que por entonces hacía las primeras armas, ya llegado ahora a conquistar fama merecida por sus narraciones de viaje y por sus crónicas periodísticas llenas de animado humorismo. No voy a decir su nombre. Gata y pres de un periódico reaccionario, no le gustaría verse citado aquí.

Me senté junto al periodista, frente a un joven de cara trigüña, ojos brillantes y fino bigotillo que apenas le sombraba el labio.

El periodista y el desconocido hablaban de un periódico libertario semanal que por entonces se publicaba en Madrid. —Sería cosa de convertir el periódico de semana en diario— dijo el desconocido con acento catalán.

—Eso costaría mucho— respondió mi amigo.

—Se podría hacer un esfuerzo. Quizás D. Francisco ayudara.

—La suscripción es muy escasa y la venta tampoco es grande.

—A pesar de todo, como no se trata de negocio, sino de propaganda, hemos de probar. Lo que siento es que yo no puedo aportar nada. Estoy reñido con mi familia.

na esto era una verbena. Venga usted conmigo.

Fué con el médico al sótano del hospital. Era el centro de una especie de ancho pasillo abovedado, colocado dentro de un cajón de cinc, largo y estrecho, vi muerto al joven catalán de la horchatería de Candela.

Vestía traje azul de mecánico. La chaqueta, entera, dejaba ver el pecho, agujereado por la bala.

Fué permitido al médico para hacer un apunte del muerto y le dibujé de frente y de perfil.

Su cabeza, fina, era pequeña. La frente, alta y un poco bombada hacia atrás, se unía con una escotadura profunda a la nariz, afilada quini por la muerte. La boca, de labios delgados, debajo del bigote no afeitado hacia días, era delicada y se contraía en rictus acurrido, mostrando los dientes blancos iguales. Bajo la veladura cadavérica, en los ojos abiertos, se adivinaban las oscuras pupilas.

Contemplada de lado, era una cabeza juvenil, romántica, dulce, pero visto de



frente adquiría aspecto distinto. La sien se hundía sobre el arco cigomático y la mandíbula inferior se ensanchaba, prestando a la testa del muerto tremenda energía.

Aquella figura que yo había contemplado indiferente en el café, cuyas facciones no me llamaron la atención, se exaltaban con la idea de la terrible tragedia estúpida, inútil como todas las tragedias análogas.

Además, pocos días antes del atentado, se dijo que la Policía había recibido la noticia de que Mateo Morral venía a Madrid decidido a arrojar una bomba contra los reyes recién casados. ¿Quién envió la anónima noticia? Mateo Morral no podía contestar a la pregunta que yo me hacía en la mente. Estaba muerto delante de mí. Quizá fuera él mismo, quien, aterrado por la idea de la capazonosa acción, quería encontrar un obstáculo que le impidiera realizarla. ¿Quién lo sabe?

Guardé mis apuntes y me despedí del amable médico.

Yo apenas escuchaba aquella conversación. Preocupado porque los parroquianos intrusos de nuestro rincón no se marchaban, miraba de vez en cuando a Francisco Sánchez, que, sentado en la mesa contigua, rayaba en un álbum la silueta de una camarera reclinada en el mostrador. La chica se había dado cuenta de que servía de modelo y enarcaba el pecho para hacer valer lo robusto de su constitución.

Entró en esto un amigo y, al verme, se sentó junto a mí. Era pintorcillo aprendiz, de lo más distraído y petusante que puede conocerse. Anclado a dar su opinión acerca de todo, especialmente de las cosas que no comprendía. A las primeras palabras que escuchó de la conversación del periodista y el joven catalán, el pintorcillo saltó diciendo:

—¡Bah, bah! ¡Esoe anarquistas! En cuanto tienen cinco duros dejan de serio. El catalán le miró como si fuera a comersele.

—Sepa usted—murmuró con voz ronca—que yo tengo más de cinco duros y soy anarquista.

—Bueno! Será usted una excepción. —No, señor; no soy ninguna excepción.

—Pues yo conozco... —Usted no conoce nada. —(Hombre, yo...) —Usted se calla si no quiere que le rompa la cabeza.

La cosa se ponía fea. El periodista y yo tratamos de echarla a broma.

—Hombre, vamos a nuestro rincón, que ya está desocupado—dijo, y me levanté del asiento.

El pintor se levantó también y se vino tras mí, tropiezo en las sillas de puro azorado.

—¿Usted conoce a ese tío grosero? —me preguntó apenas nos sentamos.

—No; es la primera vez que le veo. —Debe estar loco.

—Puede que lo esté; pero usted se permite colar la puñita con mucha frecuencia y meterse en camasa de once varas. Algún día le va a ocurrir algo desagradable.

—Yo creía que era amigo de usted. —Pues no lo es.

Si no fuera porque Aristóteles recomendaba el constreñirse a las tres unidades de tiempo, lugar y acción, relataría ahora algunos episodios extravagantes de los que fui protagonista el pintorcillo. Los dejaré para otra ocasión más oportuna. Así los severos críticos, si se ocupan alguna vez de estas memorias, no podrán echarme en cara un banal mariposeo. Vuelvo, pues, a la borchatería.

Llegaron los amigos de todas las noches y olvidé el desagradable incidente. Otras dos veces vi al catalán en la borchatería. Al pasar, nos saludábamos con ligero movimiento de cabeza. No volví a cruzar palabra con él.

Mucho tiempo después, al llegar la comitiva nupcial de los reyes frente a la iglesia de Santa María, en la calle Mayor, caía una bomba de dinamita junto a la carroza real, estallaba y sobrevinía la catástrofe.

El autor del atentado era, según se supo días después, un tal Mateo Morral, que se suicidaba en Torrejón de Ardoz. Su cadáver fue trasladado a Madrid y expuesto al público en el Hospital del Buen Suceso.

Fui por la tarde al hospital; entré en el jardincillo de la calle de la Princesa. Yo esperaba encontrarlo lleno de gente. Estaba desierto. Un jardinero me dijo que ya no se permitía ver el cadáver.

En esto aparece en la puerta del hospital un muchacho joven, cubierto con gorrilla de cuarte y enfundado en una gran blusa. Se detiene al verme y me dice:

—¿Qué le trae a usted por aquí, señor Baroja?

—¿Hombre! —respondí extrañado—. ¿Me conoce usted?

—Sí. Le he visto con frecuencia en el Café de Levante. Yo voy a enseñar a Corvino y a Engueta.

—Pues ya... —No me olvide. Distraído con esta historia... Soy médico del hospital. ¿Qué desea usted?

—Me había creyendo que se podía ver al cadáver... —No, ya está enterrado.

—¿No le ha gustado porque esta mañana...

Al día siguiente me puse a grabar en una plancha de cobre el sótano oscuro y, en la penumbra, el perfil del recluso. Se me ocurrió estonar mi grabado con aguatinta y estampé tres pruebas únicas, porque el cobre resultó blando y de mala calidad.

Una de las pruebas la conservo; otra se la llevó un amigo y no sé qué habrá sido de ella. La tercera se la envió a un caballero español que vivía en Londres. Me la pedía con enorme y misterioso interés.

Al cabo de mucho tiempo recibí carta de aquel señor. Me decía que la prueba tercera de mi aguafuerte se hallaba en poder de la mujer que había sido amada por Mateo Morral.

Cuando conté a mi amigo el pintorcillo cómo había visto al catalán de la borchatería, con quien tuvo una cuestión, muerto, se frotó las manos satisfecho.

—¡Demonio! De buena me llevé—exclamaba—. Si seguimos disputando, es capaz de ponerme una bomba en la boca del estómago.

5. 4. 3. 1. *Gente del 98.*

En 1935, Ricardo Baroja está superando ya la pérdida del ojo izquierdo, gracias, en parte, al cultivo de las letras : la pintura y, especialmente, el grabado, se le hacen tareas muy difíciles. Tiene sesenta y cuatro años y se ha desengañado de sus esperanzas políticas republicanas *contemplativas*. Recupera entonces un fajo de cuartillas que titulaba *Bohemia del 98*. Pero como desde la crítica literaria se utiliza a veces muy alegremente la palabra *bohemia*¹⁰⁷, Baroja, con humana delicadeza, la elimina y la sustituye por *Gente* ; no sólo en aras de la exactitud - pues muchos de los protagonistas, incluido él, como reconoce, llevaban una vida más bien burguesa¹⁰⁸- sino también para no ofender a los interesados o a sus familias. Así se publicaron en prensa, y, después, en libro. En estas cuartillas, las más conocidas de don Ricardo, encontramos el recuerdo de unos momentos de efervescencia cultural de la vida española y madrileña, y también de una época dorada de juventud y amistad. Así pues, no sólo tienen interés artístico o literario, sino además humano en su sentido más amplio, de alegrías y miserias de una serie de personas que una vez tuvieron una esperanza : algunos la vieron cumplida, otros fracasaron.

El café se convierte en lugar de encuentro de personajes dispares y curiosos : algunos pasan allí un rato, por la noche, después de haber estado

¹⁰⁷ *La Bohemia, la terrible Bohemia, encantadora para quien no la vive, (Gente del 98, en Gente del 98. Arte, cine y ametralladora, Madrid, Cátedra, 1989, p. 102).*

¹⁰⁸ *En Gente del 98 se reúnen legítimos bohemios y otros que no lo fueron nunca. La mayoría semibohemios, semiburgueses, todo en función de la cantidad de dinero que llevaban en los bolsillos. (Ricardo Baroja, prólogo a Op. cit., p. 50).*

trabajando en sus estudios, en sus casas¹⁰⁹. Otros viven el café como auténtico *gabinete de trabajo* o *taller* : no disponen de otro lugar, y van todo el día de uno a otro. Ricardo Baroja no juzga a los bohemios auténticos, pero sí admira, en cierto modo - porque también él, a pesar de su vida *burguesa*, era un poco bohemio -, el amor al arte y a la literatura por sí mismas, desvinculadas de cualquier preocupación material : no importa el futuro, no importa el beneficio que puedan reportar. Éstos que Ricardo Baroja trata de ilustres y admirables irresponsables llevaban en ocasiones vidas heroicas , llenas de privaciones, pero plenas de ilusión y de entusiasmo¹¹⁰. Nada más lejos de los muchachos *aprovechados y formales* que gustaban a las madres de familia, que acumulan prebendas y hacen carrera vertiginosa. También se trata este tema en alguna de sus novelas.

Gente del 98 cuenta, novela con gracia auténtica, con añoranza a veces, la historia de estas personas : algunas, anónimas ; otras, casi mitos hoy. Se reunieron desde finales del siglo pasado hasta 1916 - la Primera Guerra Mundial los separó¹¹¹ -, en varios cafés de Madrid. Actuaron de aglutinantes VALLE-INCLÁN y Ricardo Baroja, también Jacinto BENAVENTE. Todos estos lugares pueden rastrearse, con una cronología asistemática, en la recopilación

¹⁰⁹ Han tratado el tema de las tertulias literarias Luis S. GRANJEL, *La generación literaria del 98*, Salamanca, Anaya, 1973 ; Juan SAMPELAYO, "Noticia y anécdota de los cafés madrileños", *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, VI, 1970 ; Miguel PÉREZ FERRERO, *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1975 ; Mariano TUDELA, *Aquellas tertulias de Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1964 ; Antonio ESPINA, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995.

¹¹⁰ *Muchos de aquellos compañeros podían pasar dos o tres días sin otro alimento que el café con media tostada o el chocolate de una churrería. Nunca pretendieron que el chocolate o el café se lo pagara el erario público, ni soñaron que el Estado pagara a la patrona el precio del pupilaje. (Ibid., p. 52).*

¹¹¹ Pio CARO BAROJA, n. 38, p. 95, en *Op. cit.*

de artículos que nos ocupa. El ámbito de acción abarcaba la zona situada entre el Teatro Real y la iglesia de San José. Los contertulios sentían *verdadera fobia por los países que se extienden más allá*. En torno a 1897 o 1899, y hasta principios de siglo, eran el Café Universal y el Café de Madrid, éste último en la calle de Alcalá. Acudían VALLE-INCLÁN y Ricardo Baroja, Camilo BARGIELA, GODOY, PALOMERO, BENAVENTE, Rubén DARÍO, Luis BELLO, Francisco SANCHA, LEAL DA CÁMARA, LOZANO Y ANGULO, ORTS Y RAMOS, GÓMEZ CARRILLO, Adolfo LUNA, DELORME DEL SALTO, Pedro GONZÁLEZ BLANCO, Rafael URBANO, Bernardo GONZÁLEZ DE CANDAMO, CORNUTY, el conde de CAMPOS, BARRANTES, Ramiro de MAEZTU, Ciro BAYO, PICASSO, Antonio GIL, Amadeo VIVES...¹¹² Ricardo Baroja la define como una tertulia esencialmente literaria. Interesaban poco la pintura y la escultura, nada la música, la ciencia o la política ; en muchos casos, señala, por desconocimiento absoluto de todos estos temas, especialmente entre los más jóvenes¹¹³.

En los primeros años del siglo, en 1904, el grupo se divide, amistosamente y sin romper relaciones, en dos. Uno, dirigido por BENAVENTE, se traslada a la Cervecería Inglesa, en la carrera de San Jerónimo, esquina a Echegaray. Su carácter es más bien literario. El segundo, en el que figura Ricardo Baroja, a la Horchatería de Candela, en la calle de Alcalá. El

¹¹² Dado el número de personas citadas en *Gente del 98*, y con el fin de facilitar la localización de cada una de ellas, hemos elaborado un Índice onomástico (vid. ANEXO V).

¹¹³ *Gente del 98*, en *Op. cit.*, p. 115.

autor lo define como *más abigarrado, indisciplinado y revoltoso*¹¹⁴: literatos, caricaturistas, cómicos, pintores, músicos y estudiantes de arquitectura. Además del núcleo procedente del Café de Madrid, participan Pío BAROJA, UNAMUNO, PORTELA VALLADARES, Manuel SAWA, RUIZ CONTRERAS, Domingo MUÑOZ, Tomás CAMPUZANO, Daniel PEREA, los hermanos GUTIÉRREZ SOLANA, Leandro OROZ, etc.

Desde 1903, el grupo comienza a reunirse en el Nuevo Café de Levante, en la calle Arenal: *nido de melómanos*, cuyas veladas amenizaban el violinista Abelardo CORVINO y el pianista ENGUITA. Muchos de los literatos desaparecen, según Ricardo Baroja, por su *generalizada aversión a la música y falta de oído*. La reunión se especializa: mayoría de pintores, escultores dibujantes y grabadores. Destacan Julio ROMERO DE TORRES, Anselmo MIGUEL NIETO, PICASSO, MEIFRÉN, CANALS, Victorio MACHO, PENAGOS, ARTETA, GARCÍA LESMES, los ZUBIAURRE, LÓPEZ MEZQUITA, RODRÍGUEZ ACOSTA, MIR, MONGRELL, GUTIÉRREZ SOLANA, OROZ, MOYA DEL PINO, VIVANCO, REGOYOS, CASAS, ORTELLS, PINAZO, HUERTA, ECHEA, BARTOLOZZI, el escultor MARÍN y el dibujante del mismo nombre, SANCHÁ, LABRADA, FERNÁNDEZ DE SOTO, ZULOAGA, RUSIÑOL, Julio ANTONIO, VILADRICH, MANI, MADARIAGA, PIÑOLE, los hermanos OSLÉ, CHAUMIÉ, MATISSE, CORNUTY, ANDRÉ, Pablo SCHMITZ; los mejicanos ZÁRRAGA, MONTENEGRO y RIBERA, etc. Entre los literatos, AZORÍN, VALLE-INCLÁN, Rubén DARÍO, Pío BAROJA, Antonio y Manuel

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 116.

MACHADO, MESA, GODOY, BARGIELA, Ciro BAYO, ALBERTI, CORPUS BARGA, URBANO, Amado NERVO, PALOMERO, Silverio LANZA, Manuel BUENO, Manuel SAWA, SANTOS CHOCANO, CANDAMO, LA FUENTE, NOGALES, LLOVET, etc. Únicamente el músico Amadeo VIVES, y, de paso por Madrid, el pianista francés Raúl PUGNO.

Los artículos de *Gente del 98* no son, ni mucho menos, de carácter doctrinal, acerca de ningún tema. Ahora bien, de pasada, e intercaladas con las anécdotas que constituyen el cuerpo de la obra, se vierten ideas interesantes sobre algunas materias. Varias sobre literatura, empezando por la justificación de su actividad en este campo - que, no obstante, había cultivado desde su juventud - : la pérdida del ojo le ha apartado de sus verdaderos intereses, la pintura y, sobre todo, el grabado. Es consciente de su dificultad : lo caro de las ediciones, que hace casi inaccesible el publicar, y la indiferencia del público¹¹⁵. Pero una vez adentrado en ese mundo, puede decirse que lleva como bandera dos ideas básicas :

a) la falta de aprecio por los preciosismos de estilo. Es relativamente sencillo *rebuscar las palabras* y eliminar ciertos vicios de expresión. Lo que realmente importa y hace genial una obra es lo que expresa, más que la manera de hacerlo. Lo cual no significa que se desprecie la forma : en muchas de sus novelas nos ha manifestado esa preocupación, a veces incluso llegando a límites de exageración. Todo esto le hace reflexionar sobre las traducciones : no afectan a las obras maestras negativamente ; pero una buena traducción,

con un buen estilo, sí puede beneficiar a una obra mediocre¹¹⁶. Siente admiración por la genial habilidad de escritores como CERVANTES, capaces de despertar el interés en el lector a través de la suspensión de un relato - piensa en el capítulo ocho del *Quijote* - : detener un momento la narración para lograr una mayor intensidad en su continuación, como también, en música, hizo BEETHOVEN en su uso de los silencios¹¹⁷.

b) Su profunda antipatía hacia la crítica, también hacia la literaria. Él prefiere limitarse a recomendar la lectura de una obra si le parece interesante, como hace con la de Silverio LANZA¹¹⁸. Otras alusiones se refieren a las comedias enrevesadas de CORNUTY y a los insoportables dramas del Conde del CAMPO ; e incluso a una representación, en Carabanchel, a cargo de varios contertulios, de *La fierecilla domada*¹¹⁹.

Ricardo Baroja convivió, con lazos de estrecha amistad, con grandes escritores de su época, y probablemente aprendió de ellos, de sus actitudes, de sus ideas - como probablemente aprenderían ellos de Ricardo Baroja, en la justa reciprocidad del intercambio entre contertulios -. Así, las arremetidas de VALLE contra los *figurones literarios* y oradores consagrados, sin misericordia, con violento sarcasmo. Tenía éste la costumbre de recitar a voz en grito los peores pasajes de la literatura española del siglo XIX, y hacer comentarios

¹¹⁵ Prólogo del autor a la edición de 1952, *Op. cit.*, p. 49.

¹¹⁶ *Op. cit.*, pp. 209, 210.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 170.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 192.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 209.

graciosos y malintencionados, secundados por BENAVENTE y PALOMERO¹²⁰.

Reproduce algunas muestras nuestro autor en una artículo de *La Pluma*, que quedó fuera de *Gente del 98*, pero que entra de lleno en su temática y tono¹²¹ :

Casi toda la literatura española contemporánea caía hecha añicos a su acerba crítica y únicamente se salvaban de ser arrojadas al Spoliarium Campoamor, Zorrilla, Galdós, Valera y Menéndez Pelayo (...).

En aquella época, Valle - Inclán pensaba dedicarse al teatro, y cuando en grupo, haciendo un esfuerzo, llegaba a la plaza de Oriente o por Recoletos, alcanzaba las soledades de la Castellana, Valle - Inclán quería demostrarnos sus poderosas facultades para la declamación trágica.

Generalmente el trozo elegido era la imprecación de Los Amantes de Teruel.

Valle - Inclán se arrimaba a un árbol, ponía sus brazos a la espalda, y lanzando el furioso destello de sus gafas al cielo, prorrumpía en estentóreos rugidos :

¡Infames bandoleroos... !

¡Que me habéis a traición acometido !

¡Venid... ! ¡Ensangrentad vuestros aceros !

¡La muerte ya... por compasión os pido... !

Las parejas amorosas refugiadas en los bancos más metidos en sombra, abandonando su idílico refugio, se levantaban y corrían despavoridas. Acudían los serenos y los guardias de orden público y se armaba el jaleo¹²².

Ricardo Baroja observa el revuelo e indignación que producían los artículos de AZORÍN. De otros compañeros observa la ignorancia enciclopédica, especialmente en principiantes literarios, pero también en pintores, escultores y músicos : carecen algunos de los conocimientos más básicos, apenas conocen la

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 115.

¹²¹ Madrid, n° 32, enero de 1923, pp. 46 - 59.

¹²² *Gente del 98*, ed. cit. pp. 50, 51.

literatura clásica española, ni menos la extranjera, latina o griega. Su cultura literaria *empezaba en el último tercio del XIX*¹²³. Lo cual no impedía a nadie emitir juicios inapelables, que, si bien muchas veces eran disparatados, a veces contenían intuiciones geniales, aciertos insospechados¹²⁴. Otros osaban discutir y hasta corregir poemas ajenos, de Rubén DARÍO por ejemplo ("Cleopompo y Eliodemo..."), con lo que ponían de manifiesto, aún más, su ignorancia¹²⁵. Para muchos de ellos, casi lo más importante de la actividad literaria es la *pose*, como señala CORNUTY¹²⁶.

Sí existe conciencia, en algunos - Ricardo Baroja, VALLE INCLÁN - de la enorme influencia que ha ejercido la tertulia del Café de Levante - sobre todo ésta - en la literatura y el arte contemporáneos : *Más que dos o tres universidades y academias*¹²⁷. De hecho, los académicos, los consagrados, los profesores del arte oficial, les temían. A pesar de las limitaciones señaladas - ignorancia, osadía -, se admiran las durísimas condiciones de vida, en ocasiones, la cara triste, dolorosa, misérrima de la bohemia, y a pesar de la nula ayuda de los críticos, dedicados a *bombear* a los artistas consagrados, y del público, ignorante y dispuesto a dejarse llevar por su criterio¹²⁸. Pese a la amargura que de estas palabras pudiera pensarse que se desprende, no es así: en estos artículos Ricardo Baroja conserva aún el tono juvenil y optimista, que le lleva incluso a

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Op. cit.*, pp. 187, 188.

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 67.

¹²⁶ *Op. cit.*, pp. 79, 81. Sus afirmaciones dan pie al autor a ciertas reflexiones de tipo sociológico acerca del artista de café.

¹²⁷ *Op. cit.*, p. 101.

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 243.

aceptar la oposición de la vida al genio, al artista genial, como acicate para éste, *que estalla y florece más espléndido*¹²⁹.

Son varias las discusiones sobre arte de las que se nos deja constancia, como la que Ricardo Baroja mantiene con don José STTATFORD GIBSON¹³⁰. El concepto de belleza para nuestro autor es muy amplio, y no sólo abarca la naturaleza o al ser humano, sino también el progreso: *una locomotora, el acorazado de cuatro chimeneas y treinta cañones, una fábrica colosal*¹³¹; en esto demuestra cierta raigambre futurista, quizá debida a su amistad con CHICHARRO y el Postismo. En cuanto a la técnica pictórica, sólo nos deja testimonio de su admiración por la eficacia expresiva de los bocetos, la frescura que, muchas veces, desaparece en la obra definitiva¹³².

Ricardo Baroja es la demostración viva del carácter complementario de las artes, las letras y las ciencias. Ciertamente cercano a esos hombres del Renacimiento, capaz de combinar el cultivo de actividades muy diversas. Por eso le admiraron, sin soberbia, las limitaciones de muchos de sus coetáneos, sobre todo hombres de letras, caracterizados, por lo general, por su *aversión a la música y su absoluta carencia de oído*¹³³; tanto más cuanto que la poesía es música, es ritmo. En cambio, los artistas plásticos, especialmente pintores y dibujantes, sí eran capaces de apreciar la buena música que se les ofrecía en el Café de Levante: a cargo de un violinista excelente, Abelardo CORVINO, y un pianista

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 170.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 233.

¹³¹ *Op. cit.*, p. 237.

¹³² *Op. cit.*, p. 244.

excepcional, ENGUITA. Su especialidad, reconocida y admirada por los contertulios interesados, eran MOZART y BEETHOVEN, y también HAYDN y BACH. El pianista francés Raúl PUGNO se admira de que semejantes músicos toquen en un café ; Ricardo Baroja hace bellísimas descripciones de los sonidos que salían de aquellas manos¹³⁴. Y, volviendo a la comunidad de las artes, establece un paralelismo entre la *Sonata de Kreutzer* de BEETHOVEN, que la familia Baroja escuchaba a menudo, y la novela del mismo título de TOLSTOI¹³⁵.

El tema político era el menos tratado. *Las cuestiones sociales* interesaban muy poco en el grupo. La mayoría ni siquiera conocía el nombre de los ministros¹³⁶, aunque sí había excepciones. PORTELA VALLADARES militaba en el partido de SAGASTA, y llegó a desempeñar cargos importantes ; pero en el café hablaba sólo de literatura. Nuestro autor traza el siguiente mapa político entre sus compañeros : pocas simpatías hacia Alfonso de BORBÓN, excepto por parte de Silverio LANZA, que propuso, sin éxito, la firma de un manifiesto a su favor¹³⁷. Ciro BAYO había combatido en las filas carlistas contra los alfonsinos, VALLE era jaimista. Los demás, o bien eran vagamente republicanos, o bien sentían cierta *simpatía platónica por anarquistas y dinamiteros* - éste parecía ser el caso de Ricardo Baroja, como hemos señalando atendiendo a sus propios testimonios - ; o bien no les importaba nada ni la política ni las ideas

¹³³ *Op. cit.*, p. 115.

¹³⁴ *Op. cit.*, p. 96.

¹³⁵ *Op. cit.*, pp. 96, - 98.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 51.

*societarias*¹³⁸. En el caso personal de Ricardo Baroja hay alguna puya, que coincide con la tendencia observada en otros escritos suyos, contra el socialismo, que *facilitando la existencia de todos, eleva el nivel medio de la cultura, y la cumbre genial queda como colina mediana*¹³⁹. De nuevo las dificultades como acicate del genio, y cierto elitismo, que veremos confirmado en el análisis de algunas otras obras de nuestro autor.

Algo más explícitos son dos de los artículos eliminados de las ediciones de *Gente del 98* por Manuel GARCÍA BLANCO o por el autor, probablemente por las circunstancias de la posguerra española, a los que ya hemos aludido : En “Política y campaña electoral”¹⁴⁰ se hace un resumen contemporizador y certero de los últimos años de política española :

La verdad es que la Monarquía borbónica debía haber sido derrocada inmediatamente después de la pérdida de las colonias y de la guerra con los Estados Unidos. Llevaríamos quizá treinta y cinco años de régimen republicano y se encontraría ahora consolidado

El pueblo español había sufrido mucho con la incomprensión disparatada de los gobernantes dinásticos y con la cómplice de los republicanos.

Los únicos que habían tenido visión justa de la realidad en tiempo de la rebelión de Cuba fueron, en el campo monárquico, don Antonio Maura, partidario de conceder a las Antillas la autonomía, y en el campo republicano, don Francisco Pi y Margall, que llegaba hasta la concesión de la independencia. Los demás gobernantes se dejaban decir algunas grandes necedades que tomaban como manifestación de alto patriotismo.

y de sus protagonistas :

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 196.

¹³⁸ *Op. cit.*, pp. 52 y 196.

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 170.

¹⁴⁰ Publicado en *Diario de Madrid* el 29 de junio de 1935.

(...) estadistas de chicha y nabo, que no tenían otro mérito que el de forzar a (sic) la voluntad de un país, por medio del encasillado, falsear escrutinios electorales, intrigar en los comités de los partidos y fomentar el caciquismo rural y urbano.

Y una valoración dura y realista del Desastre que, siendo Ricardo Baroja uno de los principales cronistas de finales de siglo, no es conocida :

El trágico espectáculo de la repatriación de los soldados de Cuba y de Filipinas, lo que en España se decía públicamente acerca de la administración militar, soliviantaba y amargaba a cualquiera. Los periódicos diarios, en connivencia con los Gobiernos, habían engañado miserablemente a la opinión pública, como siempre, mal enterada (...). Como verdadera morralla procedimos entonces los españoles, y a nuestra cabeza, los políticos de toda laya.

Sin embargo, entre los literatos y artistas se sentía la necesidad de manifestar al país la premura en cambiar los derroteros políticos, la conveniencia de señalar normas distintas a las acostumbradas (...).

Se trata, de nuevo, de una actitud de desengaño asumido, cercana a la de su hermano Pío, a propósito de la historia de su candidatura a las elecciones que recuerda este artículo. Por lo demás, el carácter *avanzado* pero impreciso de la ideología de Ricardo Baroja queda patente, además, en el artículo "Tragedia", a propósito del anarquista Mateo MORRAL¹⁴¹.

En general, como se ve, cunde una mala opinión de la política : improvisación¹⁴² o prebendas¹⁴³ ; cierto patriotismo reflejo y humorístico que se vuelve contra Inglaterra, la *pérfida Albión* : al colaborar en el matrimonio de Anita DELGADO con el Maharajá de Kapurtala, esperan contribuir al

¹⁴¹ Publicado en *Diario de Madrid* el 17 de julio de 1935.

¹⁴² *Gente del 98*, ed. cit., p. 103.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 52.

engendramiento de un héroe hindú que emancipe a su país de Inglaterra : ésa hubiera sido su contribución a la venganza de España¹⁴⁴.

La consideración social que despertaban los contertulios era escasa, como puede suponerse : desde el camarero que les desprecia porque no son buenos parroquianos - la mayoría limitan su consumición a un vaso de agua -¹⁴⁵, hasta el grueso del público, que sólo admira el arte que reconoce como consagrado, guiado por los críticos¹⁴⁶. Les llamaban inexacta y despectivamente, como es sabido, *modernistas*¹⁴⁷. Hay cierto intento, de diferenciarse como grupo, aún confuso y hasta imposible, por lo heterogéneo de sus componentes y por su rabioso individualismo ; cierta conciencia de grupo aparte ; aunque no todos pertenecen a lo que Azorín llamó *generación del 98*. Parte de la juventud artística y literaria vivía más pendiente del arte y la literatura de su tiempo, mientras que *ellos* buscaban también una continuidad con lo antiguo¹⁴⁸. Califica de esnobs a quienes citan a escritores y artistas *a la moda*, dictada por revistas como *El Mercurio de Francia* ; se buscan valores permanentes en los grandes de los tiempos pasados¹⁴⁹. Tras el análisis de la nómina de personas a las que se alude¹⁵⁰, poco se aclara : además de escritores, músicos y artistas clásicos, de

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 137.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p. 243.

¹⁴⁷ Más apropiado hubiera sido el llamarnos arcaistas o futuristas. Deseábamos realizar algo imposible o cuando menos muy difícil : adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada (*Op. cit.*, p. 99)

¹⁴⁸ Nosotros, sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, el Greco a Muñoz Degrain, Lope a Echegaray, Herrera al Marqués de Cubas, Berruguete a Querol. Era preferencia natural, sencilla y lógica. Pero nuestros contemporáneos o no la comprendían o no la querían comprender (*Op. cit.*, p. 99)

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Vid. post* (ANEXO V).

épocas variadas, a los que simplemente se cita (ARETINO, ARISTÓFANES, BACH, BEETHOVEN, BERNINI, BERRUGUETE, BYRON, CERVANTES, CÉZANNE, DOSTOIEVSKY, CHODERCLOS DE LACLOS, FRAGONARD, Anatole FRANCE, GAUGIN, GAUTIER, EL GRECO, HAYDN, LA ROCHEFOUCAULD, MATISSE, MOZART, QUEVEDO, RODIN, RUBENS, SHAKESPEARE, TIZIANO, TOLSTOI, TURNER, Lope de VEGA, VELÁZQUEZ, VERLAINE, etc.); y algunos personajes del momento, desde cupletistas a toreros, pasando por actores y por algún político (*La Argentina, La Bella Belén, El Chano, Las Esmeraldas, Las Camelias, La Fornarina, La Malaguita, Pastora IMPERIO, El Largo, Antonio REVERTE JIMÉNEZ ; Concha CATALÁ, Agapito CUEVAS, María GUERRERO ; CÁNOVAS, SAGASTA, LERROUX...*), se cita a muy pocos autores de los considerados integrantes de la *Generación o Grupo del 98* :

- en primer lugar, no hay distinción entre éste y el *Modernismo* : el autor se hace eco de la denominación general, despectiva, de que se les hace objeto a todos ellos, *modernistas* : *Nos llamaban en tono despectivo "modernistas", cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos "arcaístas" o "futuristas". Deseábamos realizar algo imposible o cuando menos : adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada*¹⁵¹. No hay tampoco una orientación clara ni de grupo, más allá del esfuerzo individual por encontrar un camino, un estilo, una personalidad estética

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 99.

- de los autores que tradicionalmente se incluyen en la nómina del 98, aparecen citados, además de Pío BAROJA, VALLE INCLÁN, inseparable compañero de Ricardo, MAEZTU y AZORÍN, grandes amigos de los hermanos BAROJA, UNAMUNO, con el que ni Ricardo ni VALLE mantuvieron relaciones cordiales; los hermanos MACHADO; y, por supuesto, Rubén DARÍO; a Jacinto BENAVENTE, que compartió asiduamente tertulia con Ricardo BAROJA, hasta la división de ésta en dos grupos
- de las generaciones anteriores, se cita sin más a Vicente BLASCO IBÁÑEZ y a Juan VALERA; y a ECHEGARAY, con quien las relaciones no eran buenas¹⁵²
- gran parte de los contertulios destacados por el autor son pintores, dibujantes y grabadores de su época: Julio ANTONIO, Aurelio ARTETA, Tomás CAMPUZANO, Ricardo CANALS, Ramón CASAS, José GUTIÉRREZ SOLANA y su hermano Manuel, Adolfo LOZANO, Victorio MACHO, Carlos MANI, Ricardo MARÍN y otro del mismo apellido, Anselmo MIGUEL NIETO, Joaquín MIR, MONGRELL, MUÑOZ DEGRAIN, Domingo MUÑOZ, Leandro OROZ, Rafael de PENAGOS, Daniel PEREA, PINAZO, Darío de REGOYOS, Diego RIBERA, Julio ROMANO, Julio ROMERO DE TORRES, Pablo RUIZ PICASSO, Santiago RUSIÑOL, Francisco SANCHÁ, los hermanos ZUBIAURRE, ZULOAGA...

¹⁵² Melchor ALMAGRO SAN MARTÍN, *Biografía del 1900*, Madrid, Revista de Occidente, 1944 (2ª edición), pp. 91-98. Antonio ESPINA recuerda los ataques de VALLE INCLÁN a éste, en *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995, p. 200.

- El resto de los contertulios son escritores y periodistas cuyos nombres, en la mayoría de los casos, y, desde luego, para el gran público, han quedado en el olvido : Camilo BARGIELA, Ciro BAYO Y SEGUROLA, Manuel BUENO, Enrique CORNUTY, *CORPUS BARGA*, *Silverio LANZA*, Manuel y Alejandro SAWA, Antonio PALOMERO, Pedro BARRANTES, Luis BELLO, Enrique GÓMEZ CARRILLO, Pedro GONZÁLEZ BLANCO, Pedro GONZÁLEZ DE CANDAMO, Abilio GUERRA JUNQUEIRO, HUERTA HERVÁS, Adolfo LOZANO SIDRO, Alberto LOZANO Y ANGULO, Adolfo LUNA, José MARTÍNEZ SIERRA, ORTS Y RAMOS, ROGRÍGUEZ SIERRA, Rafael URBANO...

Efectivamente, es más bien el lado humano, el puramente anecdótico el que más interesa, y aquél del que Ricardo Baroja pretendió dejar constancia. Desde su temperamento visual, el autor nos deja testimonio descriptivo del aspecto más sorprendente de algunos de los contertulios : VALLE, Camilo BARGIELA, Antonio PALOMERO, Enrique CORNUTY... Vestimentas de colores negros o parduscos, originales en el tejido o proporcionados por la suciedad, sombreros de formas extrañas, pasados de moda, deformes, grasientos... ; chalinas románticas, corbatas sorprendentes ; barbas ninivitas o asirias, a lo Musset, perillas mefistofélicas, bigotes a la borgoñona ; pantalones deshilachados, *macferlanes*, capas españolas ; gabanes por cuyos bolsillos asoman cuartillas arrugadas, libros desencuadernados... Otros, con aspectos más convencionales ; pero todos y cada uno de ellos con una nota peculiar, con un rasgo característico, propio : un conjunto abigarrado y dispar. El autor

define la identidad del grupo por la rabiosa independencia de sus miembros, lo que precisamente los une, lo que les da cohesión. Se habla así de discusiones interminables, violentas, súbitas y hasta inexplicables : por un cuadro, por un poema, por una palabra, por no se sabe qué. Así, la de los que fueron inseparables amigos Daniel PEREA y Domingo MUÑOZ¹⁵³, la, violenta, de AZORÍN con el autor de un artículo difamatorio y con el director del periódico donde se publica¹⁵⁴ ; la de UNAMUNO y VALLE-INCLÁN minutos después de ser presentados...¹⁵⁵. Odios entre cordiales y feroces, como el de Manuel SAWA hacia PORTELA, el de CORNUTY hacia SAWA, BARGIELA y MAEZTU, son formas de reafirmar la personalidad propia y de ratificarse en las convicciones personales. Otros son fingidos, simplemente por diversión o para ahuyentar a un contertulio no deseado, como el Conde del CAMPO : la que mantienen todos ellos por representar el papel protagonista de la obra, insoportable, de este señor¹⁵⁶, la de MARÍN y AGUADER por el tipo de tinta con que está hecho un dibujo, que acaba en duelo y asesinato, también fingidos, etc.¹⁵⁷ Incluso en ocasiones la defensa de un argumento o de una postura conlleva cierta dosis de violencia, controlada, que los demás contertulios admiran y respetan. Es una forma más de la vehemente defensa juvenil de las convicciones, de la que Ricardo Baroja, hasta cierto punto, participó toda su vida. Los que quedaban algo más al margen de estos asuntos, por temperamento, eran Pío BAROJA y

¹⁵³ *Op. cit.*, pp. 91, 92.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, pp. 109 - 114.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 161.

Camilo BARGIELA. En cambio, AZORÍN pelea con los difamadores antes citados, MAEZTU rechaza a CORNUTY sobrecargado de éter que repite insistentemente los mismos argumentos empujando su silla varios metros de una patada ; CORNUTY planea matarle arrojando sobre él un adoquín de la Puerta del Sol¹⁵⁸ ; VALLE adoctrina a sus amigos en la esgrima para lo que sea menester, en pleno café, tomando como arma una cucharilla de café o un bastón. De nuevo, por fingimiento, se preparan duelos terribles - sólo el Conde del CAMPO no está al corriente de la farsa - , se simula un muerto¹⁵⁹ ; se inventan historias de asesinatos cometidos por VALLE, por Ricardo Baroja, por PALOMERO...¹⁶⁰

Ese mismo afán juvenil por *armar jaleo*, por *epatar*, por diferenciarse, adquiere la curiosa e incivil forma de acabar cualquier buena noche en la Prevención, en la comisaría : el mejor fin de fiesta posible. Eran especialistas los hermanos GUTIÉRREZ SOLANA¹⁶¹ y VALLE-INCLÁN - serenos y guardias que acuden de noche a los parques, alarmados por la declamación en voz alta de dramas decimonónicos -, obras de teatro sistemática y metódicamente *reventadas*, que dan lugar a escenas graciosísimas y a interrogatorios cómicos¹⁶².

En el mundillo artístico y literario del café, gran parte de la personalidad propia, reconocida o no por los demás, deriva de la pose que uno adopte. La

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 81 - 85.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, pp. 163- 176.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 161.

¹⁶¹ Cuenta varias anécdotas de las que son protagonistas (*Op. cit.*, pp. 93, 94.).

¹⁶² *Op. cit.*, pp. 118-119, 182 y ss.

define CORNUTY a propósito de sus amigos, y estudia su autenticidad, su ajuste o no con la personalidad real del interesado¹⁶³. Él es el *hombre de los caminos*, del que se dice que es incapaz de salir siquiera a una carretera y andar unos metros ; HUERTA HERVÁS pretende ser poco respetuoso con los genios, BENAVENTE se caracteriza por su *estéril y cruel ironía*, cuando su personalidad auténtica es de gran timidez ; BARGIELA pretende ser reconocido como elegante (y no lo es), VALLE como antimaterialista (y es al contrario) ; DARÍO como *un elegante a la parisina*, cuando es *un tropical que traduce del francés*, etc. Se nos descubre así, a través de una cómica anécdota, el lado humano, vulnerable de todos ellos.

En general, los contertulios son bastante idealistas, como da a conocer CORNUTY hablando sin duda por casi todos : considera que un ingeniero se ocupa de *cosas sin importancia*¹⁶⁴, y admira hasta el paroxismo a su amigo Pedro BARRANTES, que tira por la ventana su recién estrenada dentadura postiza porque le impide recitar un poema con claridad¹⁶⁵. Ricardo Baroja define a todos estos amigos de la manera siguiente : *nuestros espíritus ligeros van desde el interés delirante por una cosa a la indiferencia y a la despreocupación por la misma cosa*¹⁶⁶. La palabra tiene siempre mayor importancia que los actos. Conversar acerca de algo supone en cierto modo el haberlo vivido, y hace innecesaria la

¹⁶³ *Op. cit.*, pp. 81 y ss.

¹⁶⁴ Ricardo Baroja no está de acuerdo con esta afirmación. También incluye en la recopilación un artículo titulado *Los inventores* (*Op. cit.*, pp. 203 a 208), donde la importancia del ingenio humano, con o sin aplicación práctica, se reconoce de modo radical.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 77 - 80.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 188.

experiencia real. Así lo comprende, finalmente, el suizo Pablo SCHMITZ : después de planear con entusiasmo y con todo lujo de detalles una excursión a Santiago, los contertulios pierden todo interés por ella¹⁶⁷. Eso no impide, como de ellos nos deja constancia Ricardo Baroja, que otros muchos viajes, al menos algunos de ellos, sí llegaran a realizarse : a Gredos, a Teruel¹⁶⁸.

La expresión máxima de la vida hecha ficción, de la fantasía, la encarnan Manuel SAWA y VALLE-INCLÁN. Así describe al primero :

De imaginación volcánica, de fantasía inagotable, enjaretaba mentira tras mentira, absurdo tras absurdo, con frescura inaudita. Había sido cabecilla de una partida en la guerra de Joló, en Filipinas ; pirata en el Pacífico ; transportó coolíes chinos y siameses. Conspiró y se sublevó con el general Villacampa. ¡Cuántos chinos arrojados al mar Amarillo, cuántos metidos en los hornos de las calderas habían salido convertidos en humo por la chimenea de su barco ! ¡Cuántas tripulaciones amotinadas abandonadas en islas desiertas ! Pero todas estas hazañas únicamente podían ser relatadas o sentado en un café o sobre la acera de la Puerta del Sol. Si paseando se conducía a Manuel Sawa hasta la calle de Peligros nada más, desaparecía el pirata, el negrero, el perplejo. Parecía pajarillo metido en la campana de la máquina neumática, que se ahoga a medida que se va extrayendo el aire. Manuel Sawa se ahogaba lejos de la Puerta del Sol¹⁶⁹.

VALLE incluso logró crear una leyenda a su alrededor, basada en su conocido viaje, real, a Méjico¹⁷⁰. Se adjudicaba, cuando le tomaban los datos en comisaría, el grado de Coronel General de los Ejércitos de Tierra Caliente, prodigaba a diestro y siniestro sus conocimientos de esgrima ; y, al colaborar en el

¹⁶⁷ ¡Ah ! Lo comprendo todo, todo. ¡Ustedes me tendrán por un pedante, por un materialista ! ¡El viaje a Santiago de Compostela ! ¿Qué necesidad tienen ustedes de hacerlo en la realidad ? ¡Ayer lo hicieron con la imaginación ! Hablaron, discutieron, se incomodaron los unos con los otros. Era nada más que motivo de conversación, motivo que no había necesidad de realizar. ¡Ahora lo comprendo todo ! ¡Ahora se me aparecen muy claras muchas, muchas cosas que antes no podía explicarme ! (Op. cit., p. 191).

¹⁶⁸ Op. cit., pp. 141 - 148, 222 - 242.

¹⁶⁹ Op. cit., p. 117.

¹⁷⁰ A las fantasías de Sawa oponía Valle-Inclán la relación de sus andanzas por tierras mejicanas. Si el primero degollaba malayos a tutiplén, el segundo hacía autos de fe con yucatecas. Si uno fumó opio, el otro marihuana. En aquella escaramuza de atrocidades los dos hacían tablas. (Op. cit., p. 118).

matrimonio de Anita DELGADO *la Camelia* con el maharajá de Kapurtala, se atreve a aspirar a una *condecoración con uso de uniforme*¹⁷¹. El que sí realizaba este tipo novelesco en su vida real era Ciro BAYO, *magnífico compuesto de soldado, viajero, poeta, asceta y bohemio*¹⁷². Sus relatos basados en sus andanzas juveniles, en su participación en la guerra carlista, en la toma de Cantavieja ; sus viajes por la Pampa, por los afluentes del Amazonas, por los puertos fluviales del Brasil, maravillaban a todos.

En el arraigo de la ficción en estas vidas influía, en ciertos casos, la ingestión desmesurada de bebidas alcohólicas o incluso de drogas. Ricardo Baroja recuerda la afición al aguardiente de LOZANO Y ANGULO, al éter de CORNUTY, y a todo tipo de alcohol de Rubén DARÍO y de BARBADILLO¹⁷³. Incluso queda la conciencia de cierto *malditismo* de bajos vuelos, que el autor transcribe en forma de anónimo diálogo¹⁷⁴. En cualquier caso, para muchos, la mayor preocupación no era la de proporcionarse drogas o estimulantes, sino resolver el problema de la existencia cotidiana. CORNUTY llama a los cafés *lugares de delicias*, en los que un café con media tostada mejoraba increíble y considerablemente su alimentación diaria, disminuida por un *amigo* que le *administraba* - en su propio provecho - los francos que enviaba la familia del

¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 119, p. 63 y ss., p. 137.

¹⁷² *Op. cit.*, p. 141.

¹⁷³ *Op. cit.*, pp. 123-126.

¹⁷⁴ - (...) No te quepa la menor duda. Todo el progreso de los tiempos modernos se debe a estos tres magníficos excitantes del cerebro. ¡Café, alcohol, tabaco !

- Así lo creo - respondió alguno -. Asombra el pensar qué hubieran hecho Platón, Lucrecio, Fidias y Homero si legan a tomar café, se fuman un puro y se meten entre pecho y espalda unas copas de cazalla.

- Es lo que yo digo. Ahora hacemos otra cosa. (*Op. cit.*, p. 181).

francés. Hay un capítulo dedicado a dos figuras contrapuestas, un tal CUADRATO, que finalmente muere de inanición, y un desconocido glotón que muere de hartazgo¹⁷⁵. El caso del periodista que atraviesa una mala racha y se ve obligado a dormir en un tubo metálico de una obra, forrado de periódicos, al que, con hispánicos delirios de grandeza llama *magnífica mansión*¹⁷⁶; el de los jóvenes pintores anónimos, de provincias, que vienen a conquistar Madrid con muchas ilusiones y poco dinero, y se disponen a soportar las *dentelladas de la bohemia* provistos de un saco de patatas que esperan que les alimente durante días¹⁷⁷, etc. Este mundo, tan explotado por las crónicas de estos ambientes, de los empeños, de los sablazos, está también aquí presente; pero no con protagonismo absoluto, por respeto a las personas. O se menciona con toda delicadeza, como el caso de Manuel SAWA, cuyos sablazos nunca fueron superiores a cincuenta y cinco céntimos¹⁷⁸, o no se dice el nombre del interesado¹⁷⁹; o se convierte en una anécdota simplemente curiosa, no ofensiva para nadie, como la del amigo que empeñó un dedo amputado, en un frasco de alcohol, o a otro amigo¹⁸⁰. Al parecer, el propio VALLE-INCLÁN se dedicó por un tiempo a componer rimas publicitarias para un específico contra cualquier dolencia de estómago, la *Harina Plástica*¹⁸¹. En fin, una visión humana

¹⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 149-145.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 76, 77.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 102-108.

¹⁷⁸ *Si se le hubiera ofrecido una peseta se hubiese ofendido.* (*Op. cit.*, p. 118).

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 177.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 121.

¹⁸¹ *Op. cit.*, pp. 120, 121.

interesante, tanto de las figuras consagradas como de aquellos cuyo nombre se olvidó para siempre, que incluye andanzas amorosas : el gusto de CORNUTY por las mujeres de formas llenas, de BARGIELA por las damas elegantes, a las que lanza *miradas incendiarias* que sólo obtienen la indiferencia por respuesta ; el enamorado admirador de la camarera de la Horchatería ; la fortuna del propio Ricardo Baroja con la sorda de la posada de Albarracín, que le cuesta la venganza de un compañero de viaje celoso ; o la admiración general por las cupletistas y bailarinas del frontón de Kursaal, donde nace el matrimonio entre Anita DELGADO la *Camelia* con el maharajá.

ANEXO V. ÍNDICE ONOMÁSTICO DE LAS PERSONAS CITADAS

EN GENTE DEL 98

Dada la cantidad y variedad de las personas que se citan en Gente del 98, hemos elaborado este índice, del que carecen todas las ediciones de la obra, que facilite su localización. La paginación corresponde a la edición de Cátedra, Madrid, 1989 ; y, en su caso, a los artículos de Gente del 98 en Diario de Madrid que quedaron fuera de las ediciones en libro.

A

Aguader, Manolo : 164 (y n. 60), 176

Alberti, José Ignacio de : 100, 247

Alemaný : 100

Almazán, Lope : 254-257

Alonso y Orera : 211, 213

Amorós, Juan Bautista (vid. Silverio Lanza)

Amyot, Jacobo : 210

Andre : 100

Antonio, Julio : 99

Aretino : 97

Argentina, La : 127

Aristófanes : 209

Aristóteles : "Tragedia", ("art. cit.)

Arteta : 99, 102 (y n. 43)

Azorín (José Martínez Ruiz) : 50, 100, 109- 114 (y n. 47)

B

Bach : 95

Barbadillo : 93, 124, 125

Bargiela, Camilo : 58, 63, 67, 79, 85, 87, 90, 100, 122, 123, 156, 179, 180, 247

Barinaga, Santos : 163, 176, 211, 214

Baroja, Pío : 50, 88, 100, 110, 114, 142, 147, 166, 169, 173, 215, 242 ; "*Política y campaña electoral*" ("*art. cit.*")

Barrantes, Pedro : 77 (y n. 25), 78, 79, 80

Barrés, Mauricio : 123

Bartolozzi : 99

Bayo y Seguro,la, Ciro : 81, 100, 141-148 (y n. 56), 153, 196

Beethoven, Ludwig van : 95, 96, 98, 101, 170, 190

Bella Belén, La : 127

Bello, Luis : 60, 164, 183

Benavente, Jacinto : 50, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 74, 82, 115, 116, 118, 156, 157, 158, 161, 163, 211, 213

Bernini : 97

Bernstein : 157

Berruguete : 99, 245

Blasco Ibáñez, Vicente : 75

Borbón, Alfonso de : 196

Bueno, Manuel : 100 ; "*Política y campaña electoral*" ("*art. cit.*")

Byron : 97

C

Cagliari, Pablo : 105

Campos, Conde José de : 64-68, 156-176 ; "*A. M. D. G. (II)*", ("*art. cit.*")

Campuzano, Tomás : 91

Canals, Ricardo : p. 248 (y n. 80)
Canals, Salvador : 99, 247, 248, 249
Candamo : 100
Cánovas del Castillo : 195 ; "Política y campaña electoral" ("art. cit.")
Capus : 157
Carrere : 50
Casas, Ramón : 99, 100, 244
Castelar, Emilio : 195
Castillo : 164
Catalá, Concha : 211 (y n. 71), 213
Catarinéu : "Política y campaña electoral" ("art. cit.")
Cervantes, Miguel de : 170, 171
Cézanne, Paul : 105
Cornelius : 233 (y n. 77)
Cornutý, Enrique : 63, 67, 69-74, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 90, 91, 100, 123, 143, 158, 195
Corpus Barga : 100
Corvino, Abelardo : 95, 96, 101, 191 ; "A. M. D. G. (I y II)" ("art. cit.")
Courier, Pablo Luis : 210
Creach, Jorge : 247
Cuadrato : 149-155
Cubas, Marqués de : 99
Cuevas, Agapito : 73 (y n. 21)
Chano, El : 203

Chaumié : 100

Choderclos de Laclos : 97

D

Darío, Rubén : 50, 60, 67, 68, 82, 100, 122, 123-126, 164

Delgado, Anita y Victoria, Las Camelias :127-140

Delorme del Salto : 62

Dorregaray : 146

Dostoievsky : 210

E

Echea : 99

Echegaray : 99

Enguita : 95, 96, 191 ; "A. M. D. G. (I y II)" ("art. cit.")

Esmeraldas, Las : 127

F

Feas : 90

Felíu Albornoz, José : 250-253

Fernández de Soto : 99

Fidias : 181

Fluixa : 183 (y n. 64)

Fornarina, La : 127

Fragonard : 97

France, Anatole : 210

G

Gallego, Juan Nicasio : 61

García Cortés : 183, 185, 186 (y n. 65)

García Lesmes : 99

Gauguin : 105

Gautier, Teófilo : 127

Gil, Antonio : 87

Godoy : 59, 64, 100, 164

Gómez Carrillo : 62

González Blanco, Pedro : 62, 211, 213

González de Candamo, Bernardo : 62

Goñi y Sol, Justo : 215-221 (y n. 73)

Goya, Francisco de : 234

Greach : 100 (y n. 39)

Greco, El : 99, 150, 151, 233, 234, 244

Guerra Junqueiro, Abilio : 87 (y n. 31)

Guerrero, María : 158

Gutiérrez Solana, hermanos : 93, 94, 99, 138, 143 ; "A. M. D. G. (I)" ("art. cit.")

H

Haydn : 95

Henri : 70

Herrera, Fernando de : 99

Homero : 181

Huerta Heroás : 80, 82

Huerta : 99

I

Ibels : 81

Imperio, Pastora : 127

Inurria : 99

J

Jonson, Ben (sic) : 209

K

Kapurtala, Maharajá de : 127 - 140

Kepler : 220

L

La Fuente : 100

La Rochefoucauld : 195

Labrada : 99

Lanza, Silverio (Juan Bautista Amorós) : 50, 100, 192 - 196 (y n. 67), 218

Largo, El : 203

Leal da Cámara : 61, 123

Lerroux, Alejandro : 219; "Política y campaña electoral" ("art. cit.")

Linneo : 76

Longo : 210

López Mezquita : 99

Lozano Sidro, Adolfo : 87 (y n. 30)

Lozano y Angulo, Alberto : 61, 85, 156

Lucrecio : 181

Luna, Adolfo : 62

M

Machado, Antonio : 100

Machado, Manuel : 100

Macho, Victorio : 99

Madariaga : 99

Maeztu, Ramiro de : 81 - 84, 90

Malaguita, La : 127

Mani, Carlos : 99, 243 - 249 (y n. 78)

María Cristina, reina regente : 51, 125

Marín : 99

Marín Llovet, Ricardo : 50, 99, 164 - 176 (y n. 59)

Martínez Ruiz, José : ver AZORÍN

Martínez Sierra, José : 211, 213

Mata Hari : 127

Matisse : 100

Matoses, Manuel : 210

Maura, Antonio : "Política y campaña electoral" ("art. cit.")

Medina, Candelaria : 127

Meifren : 99

Mercurio de Francia : 99

Mesa, Enrique de : 100

Miguel Nieto, Anselmo : 99, 102 (y n. 43), 130

Mir, Joaquín : 99

Mongrell : 99

Montenegro : 99

Montenegro, Antonio de : "A. M. D. G. (I y II)" ("arts. cites")

Monterde, La : 127

Montero Ríos : 90

Moret y Prendergast, Segismundo : "Política y campaña electoral",
"Tragedia" ("arts. cites.")

Morral, Mateo : 133, "Tragedia" ("art. cit.")

Moya del Pino : 99

Mozart : 53, 95, 96, 98, 101, 190

Muñoz Degrain : 99

Muñoz, Domingo : 91, 92

N

Nervo, Amado : 100

Nogales Llovet, José : 100 ; "Política y campaña electoral" ("art.
cit.")

O

Oroz, *Leandro* : 94, 99, 128 (y n. 52), 131, 133, 134, 135, 136, 137 ;
"A. M. D. G. (II)" (art. cit.)

Ortells : 99

Orts y Ramos : 62

Oslé, *hermanos* : 99

Overbeck : 233 (y n. 77)

P

Pacheco de Narváez : 64

Palomero, *Antonio* : 59, 100, 115, 156, 158, 161, 164, 165, 177,
245 ; "Política y campaña electoral" (art. cit.)

Penagos, *Rafael de* : 99

Perea, *Daniel* : 91 (y n. 36), 92

Pi y Margall, *Francisco* : "Política y campaña electoral" (art. cit.)

Pinazo : 99

Pino : 158

Piñole : 99

Platón : 181

Portela Valladares, *Manuel* : 88 (y n. 33), 90, 91

Pradilla : 99

Primo de Rivera : 106

Pugno, *Raúl* : 96, 100

Q

Quevedo, *Francisco de* : 64, 112

Querol : 99

R

Ravachol : 70

Regoyos, Darío de : 87, 99

Reverte Jiménez, Antonio : 106 (y n. 46)

Reynolds : 233

Ribera, Diego : 99

Ribera : "A. M. D. G. (II)" ("art. cit.")

Rodenbach, Jorge : 122 (y n. 50)

Rodin : 245, 246 ; "A. M. D. G. (II)" ("art. cit.")

Rodríguez Acosta : 99

Rodríguez Sierra : 142

Romano, Julio : 97

Romero de Torres, Julio : 50, 99, 130 (y n. 54)

Rossetti, Dante Gabriel : 233

Pablo Rubens : 105

Ruiz Contreras : 90

Ruiz de Arcaute, Jenaro : 100 (y n. 41)

Ruiz Picasso, Pablo : 85, 86, 99

Rusiñol, Santiago : 99, 244, 249

Ruskin : 233

S

Sagasta : 90

Saint Pierre, Bernardino de : 97

Sancha, Francisco : 61, 99, 163 ; "Tragedia" ("art. cit.")

Santos Chocano : 100

Sawa, Alejandro : 116 (y n. 48)

Sawa, Manuel : 90, 100, 104 (y n. 44), 116, 117, 118, 143

Schmitz, Pablo : 100, 187 - 191 (y n. 66)

Shakespeare, William : 209, 214

Spencer, Herbert : 221 (y n. 75)

Steinle : 233 (y n. 77)

Sttartford Gibson, José : 222 - 242

Sué, Eugenio : "A. M. D. G. (II)" ("art. cit")

T

Tiziano : 188

Tolstoi, Leon : 96, 98, 210

Trillo : 90

Turner : 233

U

Unamuno, Miguel de : 88

Urbano, Rafael : 80 (y n. 26), 84, 85, 100

V

Valera, Juan : 210

Valle Inclán, Ramón María del : 56, 63, 64, 68, 82, 83, 88, 90, 100, 101, 115, 118, 119, 120, 134, 137, 143, 156, 157, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 183, 184, 185, 189, 195, 196, 211, 247, 248

Vega, Lope de : 99

Velázquez : 99, 233, 234

Verlaine : 69, 73, 97

Vighi, Francisco : "Política y campaña electoral" ("art. cit.")

Villadrich : 99

Villaespesa : 90

Villar, Rogelio del : "Política y campaña electoral" ("art. cit.")

Vivanco : 99

Vives, Amadeo : 100 (y n. 40), 115

Z

Zárraga : 99

Zubiaurre, hermanos : 99

Zuloaga : 99

5. 4. 3. 2. *Arte, cine y ametralladora.*

Los cuarenta y siete fragmentos que componen la serie nacen, en este caso, de una ficción narrativa - que bien podría ser real -, que abarca los fragmentos I a IV - y alguno más después -: el encuentro y amistad, una noche, en un café de Argüelles, con un desconocido. Tras cuatro días de ausencia para atender a unos amigos de provincias, especialmente a la madre y dos hijas entusiastas del cine, Ricardo Baroja le cuenta a su nuevo amigo su experiencia cinematográfica. Menciona sus primeros dos papeles, *ínfimos*, - uno de ellos en la versión cinematográfica de *Zalacaín el Aventurero*¹⁸² -; y su participación como *peliculero* a las órdenes de una empresa norteamericana dedicada a hacer versiones españolas de éxitos extranjeros.

Ésta última es la que relata en detalle. La aceptó porque le permitía pasar varios días en París, con un buen sueldo y poco trabajo : un pequeño papel de mayordomo en una película más que añadir *al infinito tesoro de las majaderías cinematográficas*¹⁸³. De comentarios como éste, también presentes en sus novelas, y del tono general de los artículos, se deduce una opinión quizá contradictoria sobre el séptimo arte : Ricardo Baroja, lo sabemos, vio mucho cine, que le atrajo

¹⁸² Al parecer hubo otra intervención más, en el rodaje de la película *Al Hollywood madrileño* (José María UNSAIN : *El cine y los vascos*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, p. 239, citando una entrevista titulada "Al Hollywood madrileño", *La Pantalla*, 9 de diciembre de 1927, nº 4).

¹⁸³ Una novelucha que había alcanzado gran éxito entre las viejas doncellas de las oficinas yanquis, entre los dependientes de comercio, impregnada por el pseudo - romanticismo ramplón y la más inefable cursilería, en vista de que había producido muchos dólares allende el Atlántico, iba a ser puesta en castellano, con el objeto de extraer dinero a los papanatas españoles y a los hispanoamericanos, (*Arte, cine y ametralladora*, en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 296).

y le interesó¹⁸⁴. Estéticamente, lo consideraba inferior a las artes gráficas, a la literatura y a la música¹⁸⁵; pero también se dio cuenta de sus posibilidades, y de que podía ser interesante y entretenido¹⁸⁶. Y, sin embargo, se sentía furiosamente defraudado por la mayoría de los resultados. Los explica por boca de un traductor cinematográfico portugués que conoce en París¹⁸⁷. Una vez aceptados los condicionantes, de mejor o peor grado, y con cierta vergüenza de participar en todo ello, se convierte en observador de todo lo que le rodea:

- a) De la desorganización de la empresa, donde todos, *sin servir para mucho*, tienen que servir para todo ¹⁸⁸. El director de la versión española no sabe este idioma, ni tampoco apenas el francés, por lo que nadie se entiende y todo el

¹⁸⁴ Son opiniones suyas, de 1927, las siguientes: *Veo que en el cine se puede llegar a conseguir el efecto de algunos aguafuertes de Rembrandt y de Goya (...). El trabajo ante el aparato tomavistas me produce la impresión más alegre. La claridad diamantina de los arcos voltaicos se mete en el cerebro a través de los huesos. Una borrachera de luz (...)* (José María UNSAIN: *El cine y los vascos*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, citando la entrevista "Al Hollywood madrileño", *La Pantalla*, 9 de diciembre de 1927, nº 4).

Sobre el cine en esta época, *vid.* también José María UNSAIN, *Nemesto Sobrevila, pelicularo bilbaino*, Euskadiko Filmategia, 1988; Juan Antonio CABERO, *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949 (sobre Ricardo Baroja, pp. 290, 291, 303, 304); GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1977 (sobre Ricardo Baroja, pp. 47, 48); y J. M. GARCÍA ESCUDERO, *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962 (pp. 121, 122).

¹⁸⁵ *Arte, cine y ametralladora*, ed. cit., p. 268.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ - *Mire usted - respondió; las empresas cinematográficas del mundo trabajan para más de quinientos millones de personas. Usted comprenderá que el nivel medio intelectual y artístico de esa enorme multitud no puede ser muy elevado. Alguna empresa ha tratado de realizar película artística. Personas de gusto exquisito las elaboraron; pero, desgraciadamente, esas películas no rindieron resultado económico. Y lo que es peor. Lo peor es que el cine, en el mundo entero, está contribuyendo al achabacamiento del gusto literario y artístico. Como todo lo mecánico, como la pianola y la radio, contribuye al rebajamiento del gusto musical. ¿Qué les importa a los accionistas de esa empresa el que cien intelectuales y artistas de cada nación digan que tal producción es bella, si a la multitud no le interesa? Su genial Lope de Vega ya lo dijo en verso, refiriéndose al teatro. Nosotros, más modestos, murmuraremos aquí donde nadie nos oye, y aunque nos oyeran no nos entenderían: "Stultorum infinitus est numerus" (Op. cit., p. 313).*

¹⁸⁸ *El que fue contratado como pintor de decoraciones, es destinado a la corrección [literaria] de las traducciones hechas del inglés a los demás idiomas. Si es técnico en la electricidad aplicada a la reproducción del sonido, desempeña el cargo de jefe de jardinería. El bailarín pasa a ser maquillador, el peluquero a cineasta, el electricista tiene que acompañar por París a las actrices extranjeras. Se diría que las gentes más irracionales de Europa y de América se han congregado en las orillas de la Marne, para devorar los dólares que los incautos accionistas norteamericanos aportaron. (Op. cit., pp. 310 y 311).*

mundo grita, cada uno en la lengua que puede, hasta formar un *espléndido galimatías*¹⁸⁹.

- b) La enorme cantidad de dinero que debe de haberse invertido en la película : no sólo en personas contratadas, sino en decorados reales y lujosísimos : muebles, alfombras, tapices, mesas, *bibelots*, flores artificiales... *para hacer esta estupidez cinematográfica*¹⁹⁰.
- c) La técnica cinematográfica de los dos directores sucesivos de la película. El primero situaba la cámara en los lugares más insospechados, para desesperación de los operadores ; y tenía la obsesión de moverla frenéticamente de un lado a otro, incluso en los interiores y espacios reducidos, hasta el punto de marear y producir vértigo al espectador. El segundo era todo lo contrario, no movía la cámara nunca¹⁹¹.
- d) El elemento humano del mundo del cine, del que no tiene tampoco ningún buen concepto. Le molesta la *jerga insustancial* de los actores, siempre *recomidos de envidia*¹⁹². Los tipos humanos, físicamente, tampoco le resultan atractivos¹⁹³. El ejemplo más sorprendente es el del subdirector de la agencia

¹⁸⁹ *Op. cit.*, pp. 296 y 297.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 298.

¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 316.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 312.

¹⁹³ *Chicas bonitas con alma de ternera, llegadas de Alemania, de Hungría o de Austria, alternan con las francesitas, parlanchinas como cotorras. Las sudamericanas, casi alalas, recuerdan al piteco con rabo del nuevo continente. Las judías, de columna vertebral casi recta y pie plano, merodean al husmo de los dólares convertidos en francos en la caja de la empresa y la cartera de los actores. A la hora del almuerzo, en el restorán, todas ellas charlan, se lanzan miradas asesinas, bajo la pestaña carbonosa con rimmel y el párpado teñido de pardo. Entre ellas se descubren simbiosis extrañas. Alguna vieja, camuflada en mujer de cierta edad, pelo teñido, boca en la que destellan dientes postizos, arrugas que el maquillaje espeso no consigue disimular ; en el pescuezo, músculos esternocleidomastoideos, acusados como cuerdas de contrabajo, protege a la muchacha de mirada cínica y aspecto de golfo de suburbio. La gorda, mantecosa, casi albina, germana, de hombros caídos y cadera baja, pasta "chou croute" mezclada con salchicha destripada, frente a frente de su amiga, la renegrida rumana, labios belfos, bozo azulado, ojos de dilatada pupila viciosa.*

madrileña de la empresa yanqui, un sudamericano aplatanado y lánguido. Su estrellato nació al convertirse en contrafigura de Rodolfo VALENTINO, que se puso un poco tonto cuando ascendió de limpiabotas a estrella cinematográfica. Le sustituía en las pruebas de vestuario y en los ensayos¹⁹⁴. Se le describe ¹⁹⁵, se alude a su inglés muy refitolero y ceceante, a sus manos de rosadas uñas, y a su atuendo ¹⁹⁶.

Pero no todas las personas que trabajan en el cine merecen un tratamiento tan negativo : Hay personas inteligentes y simpáticas, empleados en las oficinas, electricistas, carpinteros, pintores de brocha gorda, peluqueros, maquilladores y jardineros. Es gente normal, que habla entre sí, que lee, periódicos, novelas. Con algunos de ellos sí trabó amistosa conversación¹⁹⁷.

La experiencia artística parisina es, según el autor, la que justifica la aceptación del papel en la película. A partir de la quinta sesión, la marcha de la grabación no requiere su presencia en dos ocasiones, y va al Louvre¹⁹⁸, con el propósito de volver a ver la *Dama de Elche*, la *Inundación de Port Marly*, de

Chicos bonitos, estólidlos hasta el quietismo, se miran unos a otros con envidia. Llevan cuidadosamente ondulado el cabello, sobre todo en la nuca. Mientras consumen la pitanza que el camarero ha servido con malos modos, hojean revistas de "cine", no se fijan en el retrato hecho a dos luces de la "estrella", sino que clavan los ojos en los de los "ases" masculinos, que más semejan "ases" femeninos.

Algún joven sudamericano da la nota más alta de tontería y desvergüenza, se exhibe ante las mujeres que más joyas lucen, se ofrece para que le acojan en calidad de "maquereau". Tararea "sotto voce" tangos argentinos de letra y música perfectamente acordes en su estupidez literaria y su estupidez musical (Op. cit., p. 311 y 312).

¹⁹⁴ Op. cit., pp. 393, 394.

¹⁹⁵ *¿Era hombre ? ¿Era mujer ? Pelo ondulado, negro, lustroso, rizado sobre la frente ; orejas rosadas, más de lo que, en realidad, pudieran estar en el ambiente entibado por la calefacción ; cejas depiladas y trazadas encima dibujaban curva perfecta, tan perfecta que las espirituales figuras que el Sodoma pintó, la hubieran envidiado ; lánguidos ojos, avalorados por pestañas reforzadas en rimmel ; boca bermeja y un poco "camuflada" en pétalo de rosa (Op. cit., p. 292).*

¹⁹⁶ *Llevaba chaqueta, eso sí, muy entallada y pantalones. Aquella muy corta ; éstos, muy anchos (Op. cit., p.293).*

¹⁹⁷ Op. cit., pp. 312, 313.

¹⁹⁸ Fragmentos XVIII y XIX ; y XXIII y XXIV.

SISLEY, y la *Encajera* de VERMEER. A propósito del busto ilicitano, recuerda cómo él mismo, en el Ateneo barcelonés, había defendido su supuesta falsedad. Y ahora, frente a ella, se hace las mismas preguntas de entonces : ¿Por qué es una pieza única en España ? ¿Por qué no se ha hallado algo que se el parezca ? ¿Por qué en ella parecen mezclarse dos estilos, uno primitivo y otro naturalista ? ¿Hubo dos escultores ? ¿Fue restaurada¹⁹⁹ ?. Con estas preguntas en la cabeza y el casi convencimiento de su falsedad se marcha de allí. Con respecto a SISLEY, el impresionismo y el puntillismo, y MONET, formula su conocida y poco favorable teoría : estas escuelas, estas técnicas, son fruto de la improvisación : tenían que pintar deprisa porque hacía frío. Sin embargo, el resultado le parece excelente en una de las dos *Inundaciones* de SISLEY, no tanto en la otra ; y en MONET, en las *Ninfeas*, no es más que *crustácea pintura, recargada y fea, verdadero "kiokemodingo" de cáscaras de ostra*. Al pasar por delante de dos o tres apuntes de CEZANNE constata que no le interesan²⁰⁰.

Al recorrer las galerías del museo va aportando diversos comentarios acerca de otras obras : un magnífico busto de MINNO DE FIÉSOLE y una talla policromada que flanquean a la *Gioconda*, el *Rey de San Luis* de EL GRECO, una cabeza varonil atribuida a VELÁZQUEZ y una dama vestida de negro catalogada como de autor anónimo de la escuela española²⁰¹. Pero el comentario más extenso es el dedicado a la famosa dama de Leonardo de VINCI : la supuesta copia del Museo del Prado no es tal, sino una versión más

¹⁹⁹ *Op. cit.*, pp. 317-323.

²⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 305, 306.

del mismo autor ; y probablemente anterior a la del Louvre y a la de San Petersburgo. El chauvinismo francés consiguió que sólo la suya fuese catalogada como auténtica²⁰². Y, por fin, en esta misma línea, algunas opiniones acerca de la política artística : los catalogadores, de reacciones extrañas - los del Prado excluyen a la *Gioconda* española²⁰³ ; los del Louvre dan como auténtica una cabeza de hombre que no lo es y no lo hacen con una dama vestida de negro que sí²⁰⁴ ; los restauradores, *Atilas del Arte* ; cubrieron de un fondo negro la *Gioconda* madrileña y el *Adán y la Eva* de DURERO²⁰⁵ -. Y una crítica, o quizá elogio irónico, contra PÉREZ DE AYALA, presente en todos los gobiernos españoles, sean de la tendencia que sean, a quien está reservado el puesto de director del Museo del Prado²⁰⁶.

A partir de la última entrega, del fragmento XXV en adelante, se trata el tema de la política, la *revolución* representada por la *ametralladora* del título. Parte de la experiencia parisina, y se centra en la sublevación republicana de los militares de Jaca primero²⁰⁷, y el alzamiento de los aviadores de Cuatro Vientos, del mismo signo, después²⁰⁸. De ambos tiene noticia estando en esta ciudad, y despiertan en él unas expectativas de renovación ilusionada de la vida

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 305.

²⁰² *Op. cit.*, pp. 301, 302.

²⁰³ *Op. cit.*, p. 302.

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 305.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 302.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 303.

²⁰⁷ *Op. cit.*, pp. 324-326.

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 327 y ss. (fragmentos XXVI y XXVII).

española. El primer intento de los citados lo celebra con una exquisita cena²⁰⁹; el segundo suscita en él la imaginación de los sucesos que podrían producirse en Madrid²¹⁰. Pero las ilusiones duran poco, y quizá se culpabiliza a los líderes revolucionarios... de salón²¹¹; tema que trata también, en un sentido más general, en el relato *Historia verídica de la revolución*²¹². Después del fracaso de ambos intentos, toma contacto en París con los sublevados, en el Café Napolitano : los de Cuatro Vientos (QUEIPO DE LLANO, PASTOR, HIDALGO DE CISNEROS, REICHAC (sic), Ramón FRANCO, RADA...) y los de Jaca (CÁRDENAS, PINILLOS y otros). Se inicia así una relación de café, con conversaciones quizá ligeras, quizá serias :

a) Sobre la ideología de los sublevados : ¿comunistas ?, ¿anarquistas ? ¿republicanos ? Probablemente nada de eso, viniendo además como venían de familias tradicionalistas. Quizá manifestaban únicamente el cansancio de la monarquía²¹³

²⁰⁹ *Op. cit.*, pp. 324-326.

²¹⁰ ¡París duerme tranquilo ! - pensaba -. ¿Cuál será ahora el sueño de Madrid ? ¡Sueño de pesadilla ! Los aviadores dejarán caer sobre los enemigos la terrible lágrima de acero, rellena de trilita. El cañón tronará, y el mortífero abanico de proyectiles de la ametralladora barrerá calles y plazas. Valientes socialistas, embriagados por las ideas de Carlos Marx, de Pablo Iglesias y de Manuel Cordero conducidos por heroicos jefes que han trocado la toga y el birrete universitario por la pistola automática y la bomba de mano, bajan en catarata de Tetuán, de los Cuatro Caminos, de la Prosperidad y de la Guindalera hacia la Puerta del Sol, mientras los bravos de las Injurias, de la China y del Puente de Vallecas suben en marejada arrolladora por la calle de Atocha y la de Toledo. El austero republicano histórico y el fuerte ateneísta, dispuestos siempre a sacrificar por las ideas su bienestar y la vida, aparecen en los lugares de mayor peligro... (*Op. cit.*, p. 328).

²¹¹ Al día siguiente supe que la sublevación de Cuatro Vientos había fracasado. No se había luchado, afortunadamente. Los bravos socialistas no fueron conducidos por heroicos jefes. Éstos habían permanecido prudentes. No se decidieron a arrojar ni la toga talar, ni el birrete de pompón universitario. Tampoco el austero republicano histórico, ni el fuerte ateneísta, creyeron necesaria su presencia en el lugar peligroso. Todo lo que yo había pensado mientras bajaba por la oscura callejuela en la noche anterior, no era más que entelequia, vapor calenturiento de su mente alocada, sin realidad posible. Quizá mi débil cabeza, causada por aquella interminable tarea de la noche pasada, soñaba despierta, con terribles pesadillas, con los horrores de una revolución sangrienta, que dichosamente no llegó a estallar, gracias a la prudencia de los ilustres jefes de los partidos avanzados españoles (*Op. cit.*, p. 329).

²¹² *Vid. Relato breve.*

²¹³ *Op. cit.*, pp. 332.

- b) Sobre la propia monarquía, con comentarios muy duros de Ricardo Baroja sobre ALFONSO XII y su sucesión²¹⁴, y sobre ALFONSO XIII.²¹⁵ Su opinión es que el sistema está muy desprestigiado desde FELIPE II, y muy especialmente a finales del año 30 y los que vinieron después. Pero en España que *no hay nada que dé tanta autoridad como el fracaso*²¹⁶. Su conclusión es definitiva : *La Monarquía, a fuerza de fracasos, había llegado a ser considerada como consustancial con España*
- c) Sobre las posibilidades de un posible nuevo intento - aún más radical en la mente de los sublevados de Jaca -, *irrealizablemente cómico* : contratar un avión en Moscú para volar el Palacio Real, que partiese de la ciudad soviética ; fletar un barco en Odesa cargado con el mismo avión, que así sólo tendría que volar desde Levante, etc.²¹⁷ ; sobre el escaso apoyo - económico - que tenían los comunistas españoles, sobre el doble juego de los socialistas, *muy intelectuales, muy melifluos y muy bien colocaditos dentro de la organización social burguesa, regida por la monarquía española*", de la desconfianza de los banqueros hacia semejantes empresas, sean franceses, levantinos o del norte de España²¹⁸.

²¹⁴ *La monarquía parecía un barrendero chiulado que con la escoba recoge detritus y colillas para hacer un montón y colocarse encima* (Op. cit., p. 332).

²¹⁵ *Todavía Alfonso XIII, con un poquito nada más de mano izquierda, hubiera podido llegar a arreglar la cosa ; pero rodeado por los genizaros de la aristocracia y los mamelucos de la política, no hacía más que tocar el violón* (Op. cit., p. 332, 333).

²¹⁶ Op. cit., p. 333.

²¹⁷ Op. cit., p. 334.

²¹⁸ Op. cit., pp. 337, 338.

De este modo se ve envuelto Ricardo Baroja en una aventura de la que se arrepintió el resto de su vida, a pesar de que la llevó a cabo con éxito. Al regresar a España, sus amigos del Café Napolitano le proponen que pase a España unas proclamas *bastante comprometedoras* ; que después se amplían con una ametralladora que también debe cruzar la frontera. A la complicación normal del asunto se añade el hecho de que viaja con su esposa, ignorante de todo. La aventura comienza el 20 de enero de 1931, a las cinco y treinta y cinco de la tarde. Los apuros para ocultar el arma, para separarse de su mujer antes de llegar a Hendaya, para evitar implicarla, la intervención de un amable y pesadísimo amigo en Bayona ; la intromisión de un chófer que, además de llevar una velocidad de vértigo, le obliga a ir por el camino más peligroso en sus circunstancias ... y la llegada, al fin, a España.

El encuentro con París, por último, suscita algunos comentarios acerca de Francia, esta ciudad y sus pobladores. Sucede en la segunda entrega, a partir del fragmento IX²¹⁹ :

- a) Los cambios que ha sufrido París en los treinta años que hace de su última visita. A pesar de que el progreso ha mejorado muchas cosas - la urbanización de las calles, el alumbrado, las comunicaciones, las comodidades -, recuerda con melancolía la pasada elegancia, los coches de tiro, los personajes - el *bulevardier*, las Amazonas de los Campos Elíseos... París

²¹⁹ *Op. cit.*, pp. 277 y ss.

se ha vulgarizado, ha perdido ese sabor cosmopolita y exquisito de finales de siglo²²⁰

- b) Los ejemplares humanos característicos, legítimos descendientes de Vercingetorige y del "Galo moribundo". Cabeza ancha, nariz roma, bigote rubiáceo, que cuelga a los lados de la boca; anchas posaderas y tardo andar. Tipo humano que se adivina sobre todo en el pueblo. Reflexiona especialmente sobre el ejemplar femenino de la raza, caracterizado por su *sex-appeal*; por su encanto... en las que lo tienen. Es también rubia, un poco chatunga; tiene ojos claros o castaños, boca grande y sensual, cuerpo en el que se combinan estrecheces y amplitudes sobre la osamenta fuerte, armónica de proporciones. Se describen las extravagancias de la moda, y la espiritualización de ese tipo femenino en los retablos medievales franceses, que a veces se trasladan a la torva España²²¹
- c) La desigual influencia de las mujeres en Francia y en España: mucho más poderosa en el país vecino, en asuntos públicos, privados, y en los negocios, incluso en los poco legales²²².
- d) Se formula una teoría muy arraigada en nuestro autor - la reproduce en otros lugares - acerca de la corrupción en los políticos y en la población general: es mucho más interesante en los franceses, que *saben hacer las cosas bien*, por encima de la mezquindad de poca monta de los españoles, incluso en estos asuntos²²³.

²²⁰ *Op. cit.*, pp. 279, 280.

²²¹ *Op. cit.*, pp. 280-282.

²²² *Op. cit.*, pp. 285 - 288.

²²³ *Op. cit.*, pp. 284, 285 y 287 - 289.

- e) La afición francesa al ahorro y al dinero, su *vicio más arraigado*, gracias al cual *todo es verosímil, todo es factible, si se ofrece un 15 o un 20% de interés*²²⁴.

5. 4. 3. 3. *Una obra peculiar : Estrafalarios. ¿Novela ?*

Los núcleos estructurales de esta seudonovela son cuatro fundamentales :

- a) La vida en el café (fragmentos I a XII), que incluye una breve presentación del protagonista, y se centra tanto en sus esfuerzos para modelar unas pequeñas figurillas de barro como en sus relaciones con los compañeros de tertulia
- b) El que llama su primer viaje a París (fragmentos XIII a XVI)
- c) Su viaje a Londres (fragmentos XVII a XXVI)
- d) El viaje de regreso a España (fragmento XXVII y parte del XXIX), su vuelta al ambiente de las tertulias (parte del XXIX) y la resolución de su vida personal, con su matrimonio y paternidad (XXX).

El escaso ingrediente novelístico lo pone, como decimos, el narrador - personaje, con un nombre inusitado, Juan Sinsorgo, del vasco *zenzurgue*, “persona insustancial y de poca formalidad”. Se identifica éste claramente con el autor, aunque Ricardo Baroja haya disfrazado algunas de sus características y peculiaridades, o aunque lo haya adornado con cualidades o vivencias ajenas (las menos). Este, como decimos, ocasional y tardío escultor, preocupado siempre de nuevos experimentos artísticos, mantiene hacia su arte una actitud

²²⁴ *Op. cit.*, p. 287.

muy parecida a la de Ricardo Baroja, que siempre le quitó importancia, destacando lo tardío de su interés, y el carácter de experimentos de aficionado.

El tipo de texto dominante es el discurso del autor, que monologa con su propio pasado, con sus propios recuerdos : la reflexión sobre los contertulios o el recuerdo de su personalidad, las opiniones acerca de los temas suscitados y el relato de aventuras diversas, en el que actúa a la vez como protagonista e intermediario omnipresente. La narración se hace en todo momento desde la primera persona gramatical y el tiempo presente, que la acercan al lector. La noción de tiempo no se precisa en absoluto, en coherencia con el tiempo interior o subjetivo que domina todo el relato. Tan solo se nos dan algunos datos :

- al comienzo de la narración señala : *A fines del siglo pasado cuento casi treinta años*. Se supone el punto de partida de la misma, que coincide además con la edad que realmente tenía Ricardo Baroja en ese momento (en 1898 contaba veintisiete años)
- en el fragmento XXIX, inmediatamente después de haber regresado de sus viajes, da una noción aproximada y siempre subjetiva del tiempo que ha transcurrido :

Y ¡qué se yo ! ; al terminar la cena me parece que no he estado en París dos veces, ni he residido en Londres casi un año y que la noche anterior estuve escuchando, sentado en el mismo diván, un poco sucio, la sonata de violín y piano de Mozart, que los músicos intercalan en el concierto.

Es decir, que, a diferencia de lo que ocurre en *Gente del 98* y *de Arte, cine y ametralladora*, no está precisado el límite cronológico de los hechos narrados.

Los lugares en que transcurre esta relación de *aventuras* son muy variados : en Madrid, un café con ambientación musical de violín y piano (la

Horchatería de Candela y el Nueva España, de la calle de Alcalá), su ático de las Descalzas Reales, que le sirve de vivienda y estudio, y los que llama sus *lugares de parranda* : la Puerta del Sol, la calle Carretas, la Carrera de san Jerónimo, la calle Sevilla, la calle de Alcalá ; y, una vez casado, Rosales y el parque del Oeste, por donde pasea a su hijo (todos ellos lugares de la experiencia directa del autor). Fuera de España, los trenes y barcos, el hotel *baratito* en el que se aloja en París, en una perpendicular al Bulevar de los Italianos, y las diversas casas de huéspedes y casas particulares londinenses ; varios museos, de los que destacan el Louvre, el Británico, la Galería Nacional, el, entonces estudio, de RODIN, y diversas salas de exposiciones (de WHISTLER, de WATTS) ; el Covent Garden, en el que asiste a una ópera, un cabaret de Montparnasse llamado *Lapin Agile*, un restaurante económico y un *cafetuco* del mismo barrio ; los alrededores de las dos ciudades, cuyas plazas, calles y jardines le gusta recorrer, etc.

La endeblez de la ficción narrativa que sustenta *Estrafalarios* - el narrador, exagerando, alude a *esta deslabazada* (sic) *relación*²²⁵ -, se demuestra al reconocer una gran parte de las anécdotas como autobiográficas, la mayoría recogidas en otros escritos :

- En el fragmento I se dice que en el café tocan un pianista y un violinista excelentes, como CORVINO y ENGUITA, conocidos ya por *Gente del 98*²²⁶
- En el fragmento III *dialoga* con un busto de DONATELLO que también el autor tenía en su casa, según CORPUS BARGA²²⁷

²²⁵ Fragmento XIII, nº 156, 31 de julio de 1948.

²²⁶ *Ed. cit.*, pp. 95 y ss.

- La experiencia con la policía en Valencia, referente a la documentación en regla que suelen llevar los delincuentes, del fragmento VI, la cuenta como propia en una entrevista de Josefina CARABIAS²²⁸
- Los fragmentos VII y IX corresponden con muy pocos cambios a los dos artículos titulados “A. M. D. G. (capítulos I y II)”, de la serie *Gente del 98*²²⁹
- El fragmento VIII comenta la *Sonata de Kreutzer* de BEETHOVEN²³⁰, una de las piezas musicales preferidas por Ricardo Baroja ; y da cuenta de un nuevo sistema de notación musical, que finalmente atribuye a un amigo, Pantón, pero que sus sobrinos reconocen como de su tío - inventor, entre otras muchas cosas, de un sistema de notación musical propio -
- En el fragmento XIII, en el Louvre, se hace las mismas preguntas sobre la autenticidad de la Dama de Elche que en *Arte, cine y ametralladora*²³¹
- En el fragmento XVI, comentando la obra de RODIN, recuerda la anécdota del fabricante de orinales que quiso comprar *El Pensador* como reclamo publicitario ; lo había hecho ya en uno de los artículos de *Gente del 98*²³²
- En el fragmento XVII²³³ recuerda la habilidad del dibujante Daniel PEREA, sordomudo, para relatar por señas cuentos jocosos, cosa que ya hizo en *Gente del 98*²³⁴

²²⁷ Fragmento III, *El Bidasoa*, nº 142 ; CORPUS BARGA, “La casa de los Baroja. (Crónica madrileña hacia 1908)”, Madrid, *Revista de Occidente*, nº 7, octubre de 1963, pp. 80, 81.

²²⁸ Fragmento VI, *El Bidasoa*, nº 144 -146 ; Josefina CARABIAS, “Ricardo Baroja ha dado un ojo a la República, Madrid, *Estampa*, 9 de agosto de 1931.

²²⁹ *Diario de Madrid*, 15 y 16 de julio de 1935.

²³⁰ *Gente del 98*, *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1988., p. 95 y ss.

²³¹ En *Op. cit.*, pp. 316 y ss.

²³² “Carlos Mani, el escultor”, *Op. cit.*, p. 246.

- La historia de la camarera fea y acosadora de un Sinsorgo sin dinero²³⁵ se recoge también en un artículo de *El Bidasoa*, sin atribuírsela a nadie²³⁶.

Al oír nombrar a los disparatados compañeros de esta tertulia de supuesta ficción, creemos reconocer las actitudes de los verdaderos, los pintores, escritores y bohemios varios que compartieron protagonismo en los años finales del siglo : capitanean las reuniones del café dos tipos completamente diferentes, física y, al parecer, psicológicamente. Uno de ellos, moreno, demacrado, cojo de la pierna derecha, es Peláez, el terrible Peláez. Fue herido en la guerra de Cuba, repatriado, percibe una pequeña pensión y se ayuda, raro vivir, ampliando cuadros de Murillo en el Museo del Prado (...). El otro, que parece codirector con Peláez del cotarro, es persona menos curiosa. Según Dionisio, el camarero, es dueño de dos tiendas de ultramarinos en Chamberí. Alto, grueso, de cabeza larga y facciones pronunciadas²³⁷. Se llama Chocano. Nunca están de acuerdo, cordialmente : Me parece que son así como dos maestros de armas, que dedicaran un par de horas al día a la esgrima y, después de propinarse unos cuantos botonazos, se quitaran el peto, la careta, dejaran el florete, se estrecharan las manos y descansaran, tomando, el uno, té con una rodaja de limón, y el otro un par de botellas de cerveza²³⁸.

Otros personajes del café son Teodora, el consagrado grabador Lastrillo, el celeberrimo pintor Anglesola, el acreditado músico Pérez de los Tomases, el dramaturgo

²³³ 4 de septiembre de 1948.

²³⁴ "Amistades, odios", *Op. cit.*, p. 92.

²³⁵ Fragmento XXVIII, del 11 de diciembre de 1948.

²³⁶ "En París, a principio de siglo", del 18 de enero de 1947.

²³⁷ Fragmento X, n° 150, 19 de junio de 1948.

²³⁸ Ibid.

Casalta ; el comediógrafo Belchite y los poetas Tudanca y Flores que se dedican a la publicidad, como lo hacía el propio VALLE INCLÁN ; el pianista Pérez, el seudomusicólogo Pantón y el exmilitar don Antonio de Montenegro ; el camarero Dionisio, del mismo nombre que el que atendía en el Café de Madrid, en Gente del 98 ; ninfas de la calle que le sirven ocasionalmente de modelos (La Pelitos, vendedora de periódicos y de otras cosas, María la Gallega, la Conejillo, la Fastidiosa y La que ronca ; y las camareras : la estupenda Asunción, Cleopatra de mandil y servilleta, la Patro, walkiria natural de la provincia de Alicante ; María La Pito, la modelo más inteligente y más bribona que ha pisado mi taller, la Matilde...

Son personajes también los compañeros de viaje, con o sin nombre : un joven militar francés, con quien simpatiza gracias al tabaco compartido en un departamento de no fumadores, tres tahúres que no consiguen su propósito de estafarles²³⁹, cuatro muchachas de las *Blond Sister*²⁴⁰, un simpático grupo de franceses, capitaneados por un señor gordo, que sufren mareo al cruzar el Canal con tempestad²⁴¹, una escultora canadiense y un inventor de religiones²⁴², un médico español²⁴³ ; y los diversos compañeros de hotel y pensión en París y en Londres : *mister y mistress Phillips*, los patronos, y sus hijas, *miss Carmen*, *miss Dorotea* y *miss Catalina*, doña Leonora, una hermosa florentina, casada con el señor Bellver, que capitanea a los huéspedes rivalizando con la segunda de las hijas de los dueños, dos estudiantes hispanoamericanos muy bromistas, y el,

²³⁹ Fragmento XIII, n° 155, 24 de julio de 1948.

²⁴⁰ Fragmento XVII, n° 161, 4 de septiembre de 1948.

²⁴¹ Fragmento XXVII, n° 173, 27 de noviembre de 1948.

²⁴² *Ibid.* y n° 174, 4 de diciembre de 1948.

serio, *mister* Denny²⁴⁴ ; un muchacho cordobés que intenta abrirse camino como cantante²⁴⁵ ; un periodista madrileño muy petulante - Dalmiro de Oñate -, un señor asturiano, de edad, un pintor²⁴⁶... Algunos conocidos, como la familia de un amigo que vive en París, atormentada por el amor de uno de sus miembros a una cabaretera²⁴⁷, o la señora radicalmente entusiasta de WHISTLER y de WATTS, con la que acaba enemistándose por diferencias de gusto artístico, y un armenio que proporciona mapas y planos de Turquía al gobierno inglés²⁴⁸ ; *mister* Simpson, un caballero que pertenece a la masonería, y que se emborracha²⁴⁹, una cincuentona muy flaca que se cree una virtuosa de la ópera²⁵⁰ ; un violoncelista andaluz, admirador de REMBRANDT, que vive engañado creyendo que tiene un original auténtico²⁵¹... y cualquier otro personaje callejero²⁵². Y, finalmente, su entorno más inmediato : Jerónimo de Santirso, el amigo que actúa de enlace con España y le envía dinero mientras está fuera, con cuya sobrina, María, acaba casándose²⁵³ ; su suegra.

Un panorama amplio, rico, de tipos corrientes o curiosos, pero a los que se atribuye siempre una anécdota particular, un rasgo determinante, un

²⁴³ Fragmento XXIX, desde nº 177, 25 de diciembre de 1948.

²⁴⁴ Fragmento XVIII y siguientes, desde nº 161, de 4 de septiembre de 1948.

²⁴⁵ Fragmento XX y siguientes, desde nº 165, 2 de octubre de 1948.

²⁴⁶ Fragmento XXI y XXII, nº 165, 166, 167 y 168, desde el 2 de octubre de 1948.

²⁴⁷ Fragmento XV, nº 157, 7 de agosto de 1948.

²⁴⁸ Fragmento XXI y XXII, nº 165, 166, 167 y 168, desde el 2 de octubre de 1948.

²⁴⁹ Fragmento XXII, nº 167, 16 de octubre de 1948.

²⁵⁰ Fragmento XXIII, nº 168, 23 de octubre de 1948.

²⁵¹ Fragmento XXIV, nº 170 y ss., desde 6 de noviembre de 1948.

²⁵² *Me dedico a la caza de tipos que parecen personajes de las novelas de Dickens y me los tropiezo con frecuencia* (fragmento XXIII, nº 169, 30 de octubre de 1948).

carácter propio. Parece querer demostrar su afirmación: *Está probado. Para tropezar con tipos interesantes, nada mejor que viajar*²⁵⁴.

Los temas tratados van enlazándose en un tono conversacional, natural, en función de las anécdotas o los personajes recordados. Por supuesto, el tema artístico es el más frecuente: desde el modelado de figuritas de barro, principal y supuesta actividad del protagonista - no muy asiduo en ella -, y sus dificultades, hasta el comentario de la obra de artistas consagrados o no: RODIN, escultor contradictorio, y la escultura francesa, que considera en general poco valiosa²⁵⁵; VELÁZQUEZ, WHISTLER y WATTS, cuya encendida defensa del primero, uno de los favoritos de Ricardo Baroja, le cuesta la ruptura de su amistad con cierta señora madrileña que, en cambio, prefiere a los segundos²⁵⁶; REMBRANDT, o el arte griego clásico²⁵⁷ y el asirio, del que destaca a perfección y delicadeza de la *Leona herida*²⁵⁸, contemplados en los museos y salas de exposiciones; o sobre el cubismo²⁵⁹ o la última Exposición

²⁵³ Fragmento XXX, nº 180, 15 de enero de 1949.

²⁵⁴ Fragmento XXIX, nº 177, 25 de diciembre de 1948.

²⁵⁵ De RODIN dice que es un gran escultor y un gran farsante, cuyas obras califica desde informe montón de escayola, hasta interesantes, con mucha emoción. Le desagrada su excesiva genialidad rebuscada, su falta de sencillez. De la escultura que adorna las calles, opina, comparando Madrid con París: *A mayor número de monumentos públicos, mayor cantidad de estupideces. No se eligen en función de su interés o valor artístico, sino de los personajes a los que se quiere homenajear* (fragmento XVI, nº 159, 21 de agosto de 1948).

²⁵⁶ Fragmento XXI, nº 166, 9 de octubre de 1948.

²⁵⁷ Expone Sinsorgo sus ideas acerca de la distorsionada visión que tenemos en la actualidad de la escultura y la arquitectura griegas, sublimada por la acción del tiempo sobre unas obras de mal gusto, policromadas y sobredoradas (fragmento XVIII, nº 164, 25 de septiembre de 1948).

²⁵⁸ Fragmento XVIII, nº 165, 2 de octubre de 1948.

²⁵⁹ Como sabemos, Ricardo Baroja era furibundo detractor de esta escuela, a la que llama *peste y porquería*, realizada con la técnica de la regla, del cartabón y del compás; opiniones que le valen, reconoce, el calificativo de *pompier*, de gustos académicos o aburguesados. En todo caso, su veredicto es muy claro: *tal simplicidad proporciona magnífica ocasión a un simple para expresar su simpleza, y como abunda la gente simple, puede fácilmente dedicarse al arte* (fragmento XIV, nº 156, 31 de julio de 1948).

Nacional de Bellas Artes²⁶⁰. También se trata la vida de los artistas, sobre todo en el extranjero y a merced de la terrible bohemia, la *vaca rabiosa*²⁶¹, o de su aspecto deliberadamente desaliñado²⁶², o sobre el genio y lo francés²⁶³. Y cualquier otro tema que venga o no a colación, algunos muy frecuentes en nuestro autor : la actitud de los españoles en París y su imagen en Francia²⁶⁴, la política, tema en el que, al final de su vida, un Ricardo Baroja desengañado, pensó con indiferencia²⁶⁵, las posibilidades marineras de una embarcación²⁶⁶; los descubrimientos de PASTEUR²⁶⁷, la obra del escritor británico Samuel BUTLER²⁶⁸, o las dificultades idiomáticas²⁶⁹. Todos ellos tratados en un tono

²⁶⁰ No se especifica el año al que pertenece, pero probablemente es anterior al momento en que se publica esta obra, pues aporta una perspectiva de años : *la llamada pintura de Historia está dando las últimas boqueadas, para ser sustituida por la Pintura de género* (...) (fragmento XXX, nº 181, 22 de enero de 1949). La denuncia de los desmanes e injusticias de algunos jurados es semejante a las opiniones expresadas al respecto en otras obras.

²⁶¹ *La lucha del artista, no ya para alcanzar nombradía en una ciudad donde cuarenta o cincuenta mil personas se dedican a las artes, sino para poder vivir, es terrible. Los desdichados, pintor, grabador, escultor o dibujante, desean con toda su alma ser explotados, todo lo ferozmente que se quiera, por el comerciante, única manera de comer* (...) (fragmento XXVIII, nº 175, 11 de diciembre de 1948).

²⁶² *Me ciño la corbata negra un poco al desgaire, para indicar así a la curiosa concurrencia, que soy artista, verdadero, legítimo artista. Porque un lazo perfecto de corbata, simétrico, rígido, está en flagrante contradicción con el temperamento alocado, arbitrario, que es necesario poner en evidencia cuando se presume de artista y, para ello, nada mejor y más expresivo que la corbata mal anudada* (...) (fragmento XXIV, nº 170, 6 de noviembre de 1948).

²⁶³ *De mis observaciones en los museos y de las lecturas, creo haber obtenido legítimas consecuencias acerca de las artes y de la literatura francesa. Francia es, para mí, sede de la armonía, de la proporción, de la simetría. Sabe el francés encontrar un punto de vista, literario o artístico, desde el cual la obra puede apreciarse en su totalidad. El francés tiene talento, muchísimo talento, pero, ¡ay! desea, a toda costa, demostrar que posee genio y, como no lo posee, lo falsifica. Victor Hugo, Delacroix, Berlioz, Rodin. ¿Qué son si se les compara con Shakespeare, con Beethoven, con Donatello, con Goya? Hombres de muchísimo talento, que han pretendido ser geniales y no lo consiguen. Se ve claramente en los cuatro eximios franceses la preconcebida voluntad de causar espanto, asombro, lo inesperado, lo sorprendente de la obra genial y el descubrimiento de aquella voluntad, impide que se produzca el espanto, el asombro y lo inesperado no causa sorpresa. El genio es, en muchas ocasiones, grosero, brutal, inarmónico, desigual, inexplicable* (...) (fragmento XXVIII, números 175 y 176, 11 y 18 de diciembre de 1948).

²⁶⁴ Según Juan Sinsorgo, fomentan fama de terribles y sanguinarios, especialmente por venganza o por celos, llevando navajas que exhiben en los cabarets; los franceses piensan que en España, como en *Carmen*, este tipo de crímenes no se castigan (fragmento XIV, nº 156, 31 de julio de 1948).

²⁶⁵ (...) *jamás he llegado a saber qué partidos políticos gobiernan mi país y cuáles son los estadistas que ejercen el poder* (fragmento XXI, nº 66, 9 de octubre de 1948).

²⁶⁶ Fragmento XXVII, nº 173, 27 de noviembre de 1948.

²⁶⁷ Fragmento XXIX, nº 177 y 178, 25 de diciembre de 1948 y 1 de enero de 1949.

²⁶⁸ *Uno de los literatos más notables de Inglaterra* (fragmento XVI, nº 167, 16 de octubre de 1948).

distendido, por supuesto, nada sistemático, pero de modo que reflejan fielmente la actitud del autor acerca de tantos temas que le inquietan, sobre los que tiene una opinión muy definida, pero en los que nunca es dogmático o intolerante.

²⁶⁹ *Los idiomas, es decir, los diferentes idiomas, son verdadera desdicha para el género humano, causa de enemistad entre los pueblos, motivo de guerras horribles y de calamidades sin cuento (fragmento XVII, nº 161, 4 de septiembre de 1948).*

5. 4. 4. Otros artículos.

Además de los artículos de tipo narrativo, que se comentan en otro lugar, publicó también, en 1899, tres artículos de crítica literaria en *Revista Nueva* como J. o I. NESSI (“Publicaciones periódicas extranjeras”, del 15 de febrero, y “Publicaciones periódicas. Extranjero”, del 25 de febrero y del 5 de marzo). De forma bastante somera, presentan colaboraciones recientes de publicaciones europeas, especialmente francesas e inglesas: *Mercure de France*, *Revue des Revues*, *La Revue Blanche*, *La Revue Socialiste*, *La critique*, *La Plume*, *Revue Encyclopedique Larousse*, *Revue Scientifique*, *Le Correspondant*, *La Nouvelle Revue*, *La Revue de Paris*, *La France de Demain*, *Revue de Geographie*, *The Westminster Review*, etc. Los temas son muy variados: política, literatura, sociología, antropología...

El último de la serie política de *La Tierra* es el artículo “Comentando. Locuras”²⁷⁰, en el que el autor expone, de manera un tanto arbitraria, pero muy personal, algunas de sus ideas acerca de temas variados de la realidad española y occidental. Reconoce que, a veces, son ideas *absurdas o vesánicas*; y que el procedimiento que utiliza, por consejo de un amigo, para liberarse de ellas, es pintar, grabar o escribir, que es lo que está haciendo en este caso. Da fe así, de manera humorística, de la lucha en su mente de *el loco que todos llevamos en la imaginación y el cuerdo con quien convive*. Las ideas a las que se refiere son dos. Primera, ante el problema del Peñón de Gibraltar, volarlo, por su falta de estética. Manifiesta así su desinterés por un tema que absorbió en cierta medida

²⁷⁰ 5 de octubre de 1931.

los intereses de los españoles, y que a él le parece accesorio, por más que *los ingleses se apoderaron por sorpresa y a traición de él*. Segunda, ante la crisis económica de los Estados Unidos, desear que dure, al menos, veinte años :

Veinte, treinta años de hambre canina, espiritualizarían a los yanquis y les quitarían de encima esa gruesa capa de barbarie, con pintas de esnobismo y manchas de hipocresía.

Así, el resto del mundo, no imitaría sus peores defectos : *el jazz, los estudios cinematográficos, la publicidad, la morralla bancaria, la liberación de la mujer, el deporte...* Asume, en todo caso, lo, descabellado de esta manera de pensar : *Así dijo el loco de la imaginación, y lo que dijo el loco lo escribió el cuerdo para que le dejara en paz.*

5. 5. El estilo periodístico de Ricardo Baroja.

Aunque Ricardo Baroja no hace distinción entre el estilo que emplea en sus artículos y el de sus novelas u obras dramáticas, sí deja claras en este sentido algunas cuestiones que hemos mencionado a propósito de *Gente del 98* y que recordamos : la fundamental falta de aprecio por los preciosismos de estilo. Es relativamente sencillo *rebuscar las palabras* y eliminar ciertos vicios de expresión. Lo que realmente importa y hace genial una obra es lo que expresa, más que la manera de hacerlo²⁷¹. Aunque tampoco indican un desprecio por la forma, estas afirmaciones cobran interés especial al enfrentarnos a una trayectoria de colaboraciones periodísticas asiduas, en la que la inclusión de las experiencias, los puntos de vista, las frustraciones y los deseos de nuestro autor son casi siempre tema principal. Por ello, para examinar el estilo de Ricardo Baroja en la prensa de su época vamos a basarnos, en primer lugar, en los tipos de textos que cultiva ; y, si bien no adoptaremos una perspectiva puramente periodística, sí adoptaremos las definiciones de géneros usuales en este campo. Nuestro objetivo será demostrar la peculiar relación que se establece entre el *yo* del autor y su tiempo.

Ricardo Baroja evoluciona desde unos inicios a través de textos de crítica artística, hacia una maduración, con incursiones cada vez más importantes en los géneros periodísticos más *literarios*, especialmente la *crónica* ; pasando por el cultivo ocasional de algunos géneros de circunstancias, con una cierta

²⁷¹ *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1988., pp. 209, 210.

virulencia que coincide con los periodos históricos de mayor tensión política en España.

5. 5. 1. Crítica.

Los primeros artículos, y alguno posterior, pertenecen al género de la *crítica*, entendida ésta como la *presentación, análisis y enjuiciamiento de obras de creación mostrada al público (de artes plásticas, teatro, música, etc.), redactada por un especialista en algún área de la creación, generalmente sin dedicación a las funciones periodísticas, , con una relación laboral con la publicación de colaborador*²⁷². Se trata de tres artículos publicados en *Las Bellas Artes* de Valencia en 1894, a propósito de la exposición celebrada en esa ciudad ; y uno en *El Globo*, de 1896, sobre una exposición celebrada en la antigua Casa de Osuna, en *Electra*. Pertenecen a la juventud del autor, que, sin embargo, enseguida adoptó una postura contraria a la crítica artística, y responden a la inmediatez del *yo* espectador que transmite sus impresiones desde el momento en que se están colgando los cuadros y consigue verlos *en el suelo*, como era costumbre entre los pintores, hasta transcurridos ya unos días de exposición pública. La cuestión se aborda con naturalidad y cercanía, presente ya cierta modestia que en la madurez de Ricardo Baroja será rasgo fundamental, y que le hace decir, casi avergonzado, cuando acaba sus crónicas, *basta ya de murmurar*. En su brevedad y limitación de tres artículos, mantienen cierto *diálogo* con sus receptores, al hacerse eco, en primer lugar, de la expectación creada por lo que representaba un indudable acontecimiento artístico ; en segundo lugar, y de manera más concreta, el reflejo de cierta polémica creada a propósito de un comentario suyo sobre un cuadro

de MONGRELL, el retrato de un niño, en el primer artículo de la serie : entre varios elogios, decía que notaba el dibujo un tanto *descuidado* ; en el tercero confiesa que le han rebatido esa opinión, pero se mantiene en ella dando más argumentos y buscando posibles causas del defecto señalado.

Tal y como señalábamos en otro lugar, los conceptos estéticos manejados quizá no sean muy técnicos, pero reflejan fielmente el *argot* de los pintores : *todo es flojito de color y de dibujo, la parte inferior de la cara no encaja con su parte superior, el escorzo del cuerpo tiene un no sé qué, que no me convence*. Aunque las valoraciones negativas, abundantes, se hacen desde la piadosa omisión del nombre del pintor responsable, el procedimiento crítico, y estilístico, más importante es el de una ironía un tanto mordaz, especialmente en el primero de los artículos citados. Es signo de la rebeldía del joven que arremete contra, especialmente, los consagrados. Son frecuentes las imágenes irónicas, como la que, iniciando esta breve serie de comentarios sobre la exposición, anticipa la pésima calidad de la mayoría de lo expuesto apelando al buen gusto de Luis VIVES :

Las almas de los hombres, se posan sobre imágenes que representan el cuerpo en que vivieron ; así lo creían los egipcios. Si el alma del autor de la "Introducción a la Sabiduría" al desprenderse de la materia y después de vagar por el espacio, tuvo que acomodarse a la efigie de Crome que se eleva en el centro del patio de la Universidad, la compadezco (...) por estar condenado por algún tiempo /su espíritu/ a contemplar un conjunto de cuadros en que los malos y sobre todo los medianos abundarán y los buenos se hallarán en dosis homeopáticas²⁷³.

²⁷² Emy ARMAÑAZAS y Javier DÍAZ NOCI, *Periodismo y argumentación. Géneros de opinión*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1996, p. 85.

²⁷³ La puntuación, no del todo correcta, ni clara, es la original. Puede deberse a descuidos tipográficos, frecuentes, por otro lado, en la época ; o a peculiaridades del autor, que, en todo caso, con el paso de los años, va corrigiendo. Seguiremos encontrándola, y respetándola, en citas posteriores.

o comparando su labor con la de un científico :

Es cierto que hay una gran analogía entre el curioso que visita repetidas veces esta Exposición y el sabio microbiólogo que, armado de potentes cristales, estudia el mundo de los seres pequeñísimos por no llamarles infinitesimales.

Éste, el sabio, después de minuciosas investigaciones, después de muchos estudios, se esfuerza en adivinar la forma y la vida de los seres microscópicos y cuando cree que no hay más allá en el horizonte visible de lo pequeño : un nuevo perfeccionamiento del aparato que maneja, le permite descubrir algún ser todavía más pequeño y muchas veces más maligno, pues parece ser que la malignidad se halla en razón inversa del tamaño de los organismos - no atreviéndonos a decir que en los cuadros ocurra esta ley biológica - y muchas veces más malignos, repetimos, que los antes contemplados.

En las exposiciones, así en esta que nos ocupa y en todas por lo común, después de echar un vistazo ligero por ellas, parece, al fijarse en algunos cuadros que no puede haber nada más inestético por lo lastimoso ; pero después de una requisitoria minuciosa se hallan abismos inesperados, cuadros que dan ciento y raya a los que antes parecieron deplorables.

o como la que se utiliza para describir cierto cuadro de la exposición :

Ante mis ojos aparecía un tono azul pálido y un amontonamiento de manchitas. Me puse a reflexionar y al cabo de un rato comprendí que aquello debía ser (sic) algún paisaje. Animado por este descubrimiento fui levantando los otros papeles con lo que apareció el cuadro completo.

Representa éste el Guadalquivir, en las cercanías de Sevilla. El Betis cristalino desliza su caudal de perlas, ágatas, brillantes cristales, todo lo que se quiera, menos agua ; entre orillas cuajadas de esmeraldas, rubíes, turquesas y demás artículos de joyería. En el precioso río descansa la mitad posterior de un buque partido por gala en dos, indudablemente con el objeto de que los sevillanos puedan estudiar la disposición interior de las cámaras, bodegas y maquinaria del buque. La mitad anterior del buque se ha debido extraviar (sic) y quizás se halle en alguna otra marina de la exposición ; por si acaso no estará de más el advertir que se gratificará al que la encuentre. (...) Algunos periódicos han encomiado mucho las excelencias pictóricas de este cuadro, que a decir verdad, es más que una alhaja ; es un muestrario de joyería.

El contraste entre forma y contenido, entre el lenguaje y su referente, es casi siempre la base de este recurso.

Otras veces la ironía crea comentarios más breves, pero que permiten *no olvidar la perspectiva desde la que se escribe el artículo* :

Así como la ociosidad es madre de todos los vicios, y el trabajo la fuente de todas las virtudes, la curiosidad es la productora de todos los disgustos ; e inducido por ella levanté una de las hojas del papel de seda que formaban un velo protector y quedé admirado ; Me acerqué a otro que se hallaba apoyado en la pared, de cara al público ; pero colocado de manera que no le diera la luz de lleno ; sabia precaución que no sabemos si atribuirle (sic) al autor o al inteligente municipal que guardaba la entrada de la capilla ; "Lo churament del Puig" de Ramón Garrido, es una de las mayores equivocaciones, (por no decir otra cosa) de este certamen artístico ; qué guerreros aquéllos, qué magnates, qué frailes y sobre todo, qué D. Jaime el Conquistador : el pobre está tan encanijado, que el autor lo ha llevado al Puig para que respire el aire cargado de yodo del Mediterráneo ; le alabo la intención, pero más le convendría llevarlo a Panticosa ; o (...) y aunque no llevaba capa ni capote dije para mi capote (...).

La adjetivación sigue la misma tendencia valorativa e irónica.

Con el paso del tiempo, y al llegar a 1902, Ricardo Baroja reintenta el género periodístico de la crítica, quizá por compromiso personal con los editores de *La Pluma*, con una crónica sobre la nueva Exposición de Nacional Bellas Artes, en el Retiro de Madrid. Cada vez se afianza más en él la postura que será definitiva en su mundo de ideas acerca de la inutilidad e inconveniencia de la crítica de arte ; quizá por eso su tono se hace mucho menos combativo e inconformista. No hace comentarios negativos de cuadros ni pintores concretos : o son positivos, o son de alcance general, con un análisis histórico y contemporizador de la evolución artística general en España. La perspectiva sigue siendo la del *yo* del autor, enfrentado como espectador a las diversas muestras que se exponen, y a sí mismo y a sus propias dudas y reflexiones, que formula a través de preguntas : *¿A qué se debe esto ? ¿Por qué los muchachos dejan el estudio y van al campo ? ; ¿A imitación de los impresionistas*

franceses ? No lo creo ; ¿Consciente o inconscientemente ? No lo sé ; ¿Hay nada tan imposible de explicarse como era el Greco ? Al menos para mí, todavía no se ha dicho nada que satisfaga ; ¿No conocían la receta o no querían usarla ? . También los entusiasmos se expresan con una sin embargo suave vehemencia : ¡Es un pintor honrado el tal Solana ! ; ¡Qué placer produce la contemplación de una obra derivada directamente de la realidad, que no nos traiga esa angustia del acarreo artístico ! ; ¡Ah ! ¡Francisco Asorey de Cambados ! ¡Cuánto debe querer (sic) a su país y a su raza, para que su gubia corte las fibras de la madera con tanta devoción ! El tono sigue siendo subjetivo, pero ya no es tan sentencioso, ni por supuesto tan irónico, ni siquiera tan seguro de sus propias convicciones. El artículo acaba cuestionando el camino a seguir, entre las diversas opciones y caminos que observa en los artistas españoles del momento : ¿A quién hay que seguir ? ¿Son nuestros ojos o nuestros sueños los que han de darnos la pauta ?

Cierta serenidad ha entrado en el mundo personal y subjetivo del efímero Ricardo Baroja crítico, cuyas afirmaciones, no obstante, firmemente arraigadas, abandonan cierto combativo apasionamiento : *La abundancia de paisajes da a la Exposición un aire de concurso entre aficionados a la pintura que no se atreven a intentar el supremo esfuerzo, el cuadro de composición. Hace treinta y más años las Exposiciones se llenaban con grandes lienzos y sus autores eran llamados pintores de historia. El concurso artístico producía a veces una impresión terrorífica a veces, a veces cómica. Las degollaciones, las batallas, los grandes episodios de la Historia eran los temas elegidos. (...) Cosa un poco fea es la discreción en el Arte cuando no va unida a la maestría. O se formulan con miedo a la contundencia del juicio, quizá con modestia : Voy a decir quizá una barbaridad, una exageración, mi aserto hará*

fruncir el ceño a muchos lectores de La Pluma, a otros les causará risa. Siento un poco de miedo al teclear en el abecedario de mi máquina, pero me decido. José Gutiérrez Solana es... el mejor pintor de Europa y su cuadro titulado "La vuelta de la pesca" redime a la Exposición Nacional, agobiada por la balumba de tonterías que hay en ella.

Esta nueva actitud beneficia a la objetividad del texto, avalado también por un discurso expositivo y argumentativo bien construido, claro y sencillo, que busca causas sociológicas e históricas para los fenómenos que observa ; y que es capaz de poner en contacto, para el lector, la obra de los pintores contemporáneos con la obra de los clásicos (EL GRECO, GOYA, VELÁZQUEZ), con el fin de aportar ejemplos de las posibles maneras de concebir el arte. El lenguaje se hace más sencillo, y combina un registro culto suavemente coloquial (*estrellarse por fracasar, atrocidades sin cuento, el gran Fulano, horrendos mamarrachos...*) con discretos tecnicismos artísticos (*escorzo, composición, lienzo, gubia...*). Desaparecen las comparaciones y las metáforas complicadas, algo retóricas, y se sustituyen por evocaciones suaves y sencillas, que ponderan la obra de los artistas que prefiere: *Son esas tierras, calcinadas por el sol sin misericordia, las tierras de la escarcha matinal, que en invierno se hielan y adquieren dureza berroqueña, dice de la obra de Aurelio GARCÍA.*

Los artículos sobre publicaciones periódicas de *Revista Nueva* apenas trascienden la simple mención o enumeración de las obras seleccionadas, movido el autor más bien por la urgencia informativa que por el afán crítico.

5. 5. 2. Ensayos.

Asimismo, alguno de los artículos sobre arte se convierte en pequeño *ensayo*, si bien no de contenido únicamente subjetivo, y, por supuesto, sin una relación concreta o inmediata con una noticia de actualidad. De nuevo se trata de alguno de los publicados en *Las Bellas Artes* de Valencia ("La fórmula del arte" y "Reflexiones tristes", ambos de 1894); y alguno más técnico, como los titulados "Cómo se graba un aguafuerte" y "Los Caprichos de Goya".

El tono más objetivo se encuentra en "La fórmula del arte", un artículo en el que, incluso adoptando el lenguaje matemático (*Tenemos, pues, una función indeterminada de x entre la b (belleza) y la g (genio artístico); ¿cuál es la forma de esta función? No es la resta, ni la multiplicación, ni la división; entonces es la suma, y la ecuación es $x = b + g$*), se intenta reducir a fórmula la definición del valor artístico. La forma adoptada es la de un diálogo con el lector (*considerad..., se dirá..., admitámoslo...*), a través del que se van exponiendo las ideas e introduciendo nuevas hipótesis; que van siempre seguidas de la correspondiente argumentación - no siempre convincente del todo, quizá por el apresuramiento de la demostración -, sea a través del argumento de autoridad (Augusto COMPTE), de ejemplos, definiciones o clasificaciones (*También el arte en general tiene sus estadios; en un principio tosco e imperfecto, sabe sólo reflejar las más groseras sensaciones, pero evoluciona, florece y llega a representar la vida en todas sus manifestaciones(...)*). En el arte en general se presentan dos partes: el símbolo que representa el arte, propiamente dicha, y el ritmo, la ciencia del arte. La primera nunca tendrá leyes fijas, la segunda sí).

El vocabulario es abstracto (*fase ficticia, metafísica y positiva, objeto cognoscible, símbolo, síntesis, análisis...*); y la adjetivación se reduce a lo imprescindible, mediante adjetivos de relación o pertenencia y descriptivos, y siempre especificativos, buscando en todo momento la máxima objetividad. Muy semejante es el artículo sobre los *Caprichos* de GOYA, ocupado en establecer la cronología y la autenticidad de los grabados, tomando como referencia los estudios de Paul LEFORT y el Conde de VIÑAZA. La base del texto son, pues, las clasificaciones, las descripciones y las consideraciones técnicas acerca del arte del grabado.

“Cómo se graba un aguafuerte” comienza, en parte, con un tono igualmente objetivo: de nuevo a través del procedimiento del diálogo con el director de la revista *Europa* (*Querido amigo, amigo Bello*) se exponen ideas y conceptos con un deseo de claridad, bien que desde una perspectiva claramente particular y personal (*En la confusa germinación de la idea gráfica influyen dos recuerdos: el uno, recuerdo de la Naturaleza; el otro, recuerdo del arte pasado. El arte, para mí, es lo que recuerda. En mis ensayos de aguafuerte he tratado de recordar a la Naturaleza*). Ricardo Baroja es consciente de su papel fundamental, quizá necesariamente pedagógico, aunque también fue enemigo de las escuelas artísticas, en la historia del grabado en España. Recordemos que se le consideraba digno y único heredero de los grabados de GOYA²⁷⁴. Sin embargo,

²⁷⁴ Sin embargo, dice de sí mismo, con modestia: (...) *mis obras resultan un remedo de las de Goya. Esta opinión es para mí absolutamente equivocada, por varias razones, de las que únicamente le diré a usted una. A mí me parece que de las obras mías a las de Goya hay más distancia que de una pobre gallinácea desplumada y triste que se arrastra en un corral exiguo y un águila real, soberbia, que vuela encima de las nubes más altas y mira de frente al sol. Y esta opinión mía, amigo Bello, es absolutamente cierta, porque aquí, para inter nos, este gallo cojitranco y alicortado es el único que entiende un poco de grabado al aguafuerte por estos patrios y humildes corralones artísticos contemporáneos.*

ya desde los comienzos, y mucho más a medida que el artículo avanza, el tono subjetivo, de modestia y de desengaño, sin desánimo, se va adueñando del texto, igual que del autor cuando graba; dudas expresadas a través de numerosas interrogaciones (*¿Tengo que hablar de mí mismo? ¿No es cierto? ¿De mi arte de aguafortista? ¿De mis fórmulas técnicas? ¿De mis creencias estéticas? ¿Quizá también de mis sensaciones, entusiasmos, voliciones, teorías, odios, amores, indiferencias y desprecios? ¿De toda la balumba de ideas y de sentimientos que un llamado artista tiene que llevar consigo? (...) Pero hablar de la obra hecha, ¿para qué?*), numerosos adjetivos, especialmente valorativos - desvalorizadores, podríamos decir (*cojitranco, alicortado*)-, aplicados a su propia obra frente a la de GOYA, como ya hemos señalado; metáforas conceptuales (*estos patrios y humildes corralones artísticos contemporáneos*) o visuales, cromáticas, plásticas, ayudadas por la enumeración:

Como fondo, el tono rojo del crepúsculo del metal, ensombrecido aquí y allá por el pardo caliente del barniz de asfalto. Encima, la veladura azul del aguafuerte, zafiro cambiante con aguas verdosas de un verde submarino, límpido, negro a veces a fuerza de ser azul, negro a veces a fuerza de ser pardo, caliente, transparente y rico. Y en este magnífico acorde de color, las líneas que dejan el cobre al descubierto se dibujan claras, doradas, como las tallas brillantes en el fondo de un esmalte traslúcido, y todas ellas recamadas, bordadas, perfiladas por burbujas de plata y mil arabescos, mil tracerías, mil laberintos, crecen, se entrecruzan, se mezclan y se confunden, en fin, en una confusa red de perlas.

Consiguientemente, aunque existe (*frescacha, plancha de cobre, punta de acero, ácido nítrico, veladura, mordida, esencia de trementina*) el léxico se va haciendo menos técnico, y más coloquial, más llano, de mayor naturalidad, cuanto más se va acercando Ricardo Baroja a la que será después su postura definitiva, de desprecio de la crítica de arte, incluida la que trata su propia obra.

Finalmente, en “Reflexiones tristes” el tono es definitivamente subjetivo.

La adjetivación del párrafo inicial es claramente ornamental, busca ritmos lentos y marcados, y puede incluso resultar algo retórica, con deliberadas reminiscencias líricas, que se aprovechan después para enlazar con su visión crítica del panorama sociocultural valenciano :

Oxidada y llena de herrumbre resultó la pluma con que he reseñado las obras de la Exposición en los números anteriores, y si en su desconcertado relato se ha puesto de manifiesto el orín susodicho, mezclado con la amarga caparrosa de las ideas sugeridas por los cuadros expuestos, me aprovecho de tanta acritud y de la acumulada durante largas y tristes reflexiones para pergeñar estas líneas.

Artículo literariamente subjetivo, en él aparecen con frecuencia las metáforas :

Valencia es la tierra de los grandes pintores ; siempre en el cielo del arte ha destellado como principal constelación la pléyade de artistas hijos de este país privilegiado

las comparaciones

Si puede compararse la vida y el florecimiento de los genios artísticos, con la vida y florecimiento de las plantas, vemos que éstas necesitan protección contra las inclemencias del cielo, que el arbolillo debe tener un sostén que impida al huracán arrasarle, que si las raíces no se extienden en tierra rica en jugos apropiados para la vida vegetal, la planta muere. No se encuentran en los eriales pedregosos e incultos más que el áspero cardo o las espinosas aliagas ; la vida de las otras plantas que allí existen es raquítica y no florecen como florecerían trasplantadas a un terreno en que su lucha por la vida fuera más fácil. Tal sucede con la mayoría de los pintores valencianos, ellos no encuentran entre sus paisanos quienes les protejan.

y las extensas enumeraciones, en las que los ritmos se hacen largos y reiterativos :

Di, cómo pintores de incontestable mérito abandonan sus talleres por no poder pagar el mezquino alquiler de un quinto piso ; cómo otros sin haber

conseguido poseer una desgraciada buhardilla en la capital, donde copiar un modelo pagado a escote, buscan lejos de su pueblo, en aldea oculta, un caserón abandonado en el que combinar sus alientos artísticos con la penuria de sus recursos ; cómo se ve a cada paso a los que, lanzando triste mirada a los regocijados viajeros de un tranvía, caminan por el deslumbrante polvo de la calcinada carretera, con sus cajas y pinceles, en busca de asuntos para sus cuadros (...).

Por otro lado, el acostumbrado diálogo con el lector se convierte, al modo clásico, en una invocación a la propia pluma del escritor para que dé cuenta de toda la soledad y de todo el dolor que conlleva la vida de los artistas :
¡Vieja y cansada pluma, llena de herrumbre, lanza antes de desaparecer todas tus amarguras !).

5. 5. 3. Artículos propiamente dichos.

Poco a poco, Ricardo Baroja va entrando en otro tipo de textos, más genuinamente periodísticos, como puede ser el *artículo* en su acepción más específica : *texto de opinión sin periodicidad fija, firmado, por personalidades invitadas por la misma publicación y que gira en torno a los más variados temas, que no son de estricta actualidad pero sí mantienen una cierta vigencia. Su estilo se define como ameno, con una estructura dialéctica simple, basada en la intención de deducir conclusiones de carácter simbólico y general a partir de hechos y cosas de carácter anecdótico y muy particular. Un estilo que algunos autores sitúan entre el Periodismo y la Literatura y que no se encuentra estrictamente ligado a la actualidad informativa, aunque parta de hechos y acontecimientos que mantienen una vigencia*²⁷⁵. Pertenecen a este género “Piedad suprema” y “Los viejos caciques, de 1902 en *Juventud*, *La marea*. Apólogo y “La vuelta al mundo en un velero, de 1931 y 1933, respectivamente, ambos en *La Tierra*.

En el caso de los dos primeros, volvemos a la combatividad de los primeros artículos sobre arte, los de crítica, pero aplicados a la política. Conocida su ideología antimonárquica, en “Piedad suprema”, la ironía sobre la coronación del rey, inmersa en graves convulsiones políticas, da pie a la descripción, también irónica de los festejos correspondientes, basada en la enumeración de los elementos de la realidad a través de un rebelde condicional en las formas verbales :

Alejados de la crítica apasionada, admiraríamos la esbeltez de los postes aferrados en gualda y roja percalina, con que el Municipio exornará calles y plazas. Las flámulas y las guirnaldas nos causarían regocijo : encontraríamos dignos de encomio todos, absolutamente todos los retratos que se expondrán en la Exposición, aun los pintados por Madrazo, por Casado, por Cubells, por Vaamonde ; nos entusiasmaríamos con los automóviles decorados, con las triunfales carrozas, fueran de cartón piedra, fueran crisoelefantinas, y el alalí de las cornetas, la marcialidad de nuestros bizarros infantes, las salvas de artillería, el piafar de los caballos, el alegre son de los pianos de manubrio, las funciones por horas, los dramas del Español, y los arreglos de la Princesa producirían en nosotros una inefable embriaguez.

El léxico noble elegido contrasta con el fondo crítico subyacente, así como con las explícitas referencias artísticas y literarias. Se muestra así lo desfasado, lo sin sentido de la España que se describe.

La enumeración casi paralelística de la actuación de las fuerzas políticas da idea del caos reinante, y las iguala en la confusión, sin preferir una u otra :

Quién dice que los carlistas protestarán con alguna algarada en el campo ; quién asegura que los republicanos vociferarán en los mitins, en el Congreso y desde los periódicos ; quién que los anarquistas alterarán el orden en las calles ; los socialistas, en cambio, más sensatos, discurrirán en (sic) lo que han de hacer cuando sus ideas triunfen. Los partidarios rabiosos del orden, quieren una situación política de fuerza.

Siguen utilizándose con idéntico fin crítico que en las obras juveniles las metáforas :

el espadón de un héroe de las Colonias que protege la augusta y juvenil cabeza del monarca, la roñosa lámina de acero que aunque no pinche ni corte puede descalabrar al caerse, el cándido báculo de pastor de pueblos que dirigiría los primeros pasos del adolescente real en la ruta áspera de su

²⁷⁵ Emy ARMAÑAZAS y Javier DÍAZ NOCI : *Periodismo y argumentación. Géneros de opinión*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1996, pp. 83-85 y 105-111.

reinado ; y la adjetivación (el afanoso Sagasta, el bondadoso Silvela, el enérgico Moret, el caballeresco Canalejas).

“Los viejos caciques” se divide claramente en dos partes : una, el pequeño cuentecillo que relata la forma en que se renueva el poder en una tribu mal llamada *salvaje* ; otra, el análisis de la forma en que España se consigue y se mantiene el poder. Nuestro autor sintió la necesidad de protestar, de proclamar su disgusto juvenil por el inmovilismo, por la gastada esterilidad del poder. En la primera de las partes señaladas, destaca el tono primitivo, mítico, del relato (por ejemplo, a través de metáforas como *sus labios, flores de granado, rien mostrando la doble sarta blanca de los dientes ; los pechos imprimen su huella de limones en la arena*), y el humor con que se trata la cuestión principal :

- Guerreros - grita el jefe -. Ya no puedo conduciros a la matanza de las tribus contrarias ; mis manos temblorosas no esgrimen el dardo ; el soplo de mi nariz no asusta al enemigo ; mi nombre es motivo de risa ; el pernil del último misionero que cazamos se me indigestó ; mis favoritas se aburren en mis brazos (...). Los guerreros entonan el cántico de muerte ; le cortan la cabeza al jefe para conservarla como recuerdo, lo descuartizan, lo asan y se lo comen.

La segunda parte, en la que se extrapolan estas conclusiones al caso de la España coetánea, se basa fundamentalmente en la adjetivación. Adjetivación ponderativa e irónica que se dirige a las viejas glorias de finales de siglo :

¿Castro y Serrano ? ¡un gran novelista ! ¿Rodríguez Correa ? ¡un satírico de marca mayor ! ¿Ayala ? ¡un gran poeta ! ¿Ventura de la Vega ? ¡un estupendo autor dramático ! ¿Clarín ? ¡el sumum de la crítica ! ¿Cánovas, el monstruo ? ¡gran historiador, gran poeta, gran filósofo, gran político !, y ni sus historias, ni sus poesías, ni sus gestiones de hombre público, valieron jamás tres ochavos.

Y adjetivación despectiva dirigida a los *viejos* que ostentan el poder : *falange catarrosa, viejos farsantes, carcamales egoístas, vejestorios...* Finalmente, una solución también irónica, tomada del ejemplo de las tribus con que se iniciaba el

artículo : *Les propongo que en cada banquete se coman a uno de sus vetustos compañeros. Hay un peligro : la intoxicación.*

Ya dijimos en su momento que “La marea. Apólogo” establece una larga comparación alegórica y antitética entre el fenómeno de las mareas naturales y las sociales. La eficacia literaria de la misma disminuye al aclararla explícitamente el autor, a la vez que se acrecienta su eficacia ideológica o comunicativa. La estructura del artículo se compone, por tanto, de cuatro partes : una introducción aclaratoria, la descripción de la marea natural y la descripción de la marea social (separados por una línea discontinua) ; la descripción de la tempestad equinoccial, aplicable tanto a las mareas naturales como a las sociales. Se adopta, además, un tono épico acorde con el tema, fundamentado especialmente en el léxico : *el rebelde, el digno, el ansioso de libertad material y moral*. Las enumeraciones acumulativas, asindéticas casi siempre, producen un ritmo lento y casi solemne, que acaba con la apocalíptica declaración final :

A su soplo de huracán se levantan las olas, barren como pavesa el podrido malecón y, saltando por encima llegarán a la montaña después de inundar la llanura.

Pasados los años, ya en 1933, “La vuelta al mundo en un velero”, aunque también incluye cierto análisis, que, aunque más sereno, sigue siendo irónico, y premonitorio, de la situación política española :

En España se avecinan acontecimientos desagradables. La cosa pública marcha mal. Quiénes lo atribuyen a los capitalistas, amilanados por la colaboración desinteresada de los socialistas con el Gobierno, están reacios para emplear su dinero en empresas y negocios. Quiénes, en cambio, echan la culpa a los elementos de izquierdas, defraudados por el cambio de régimen político, que siempre están saboteándolo todo, amenazando con huelgas y apoderándose de tierras sin esperar siquiera medio siglo a que se resuelva la

cuestión agraria. Quién cree que la crisis española no es más que mero reflejo de la crisis económica mundial, exacerbada aquí por medidas de gobierno

y de los presuntos rumores disparatados que ha provocado el barco en el que van a viajar él y sus amigos. Supone ya una evasión hacia el mundo de lo personal, de lo privado. Destaca la descripción técnica de la capacidad náutica del *Exir Dallén* :

Tiene treinta y cuatro metros de longitud, siete y medio de anchura y tres y medio desde la cubierta hasta la quilla. Se le ha puesto un motor auxiliar de ochenta caballos, lo que permite al barco entrar en los puertos y salir sin necesidad de remolque (...)

y la enumeración de las actividades exóticas que piensan llevar a cabo en los lugares que visiten

Haremos bailar a las chicas polinésicas al son del gramófono y a los negritos filipinos al del bandoneón. Cazaremos elefantes en el África ecuatorial, cachalotes en Corisco y en las Azores, focas en Alaska, tigres en la India, panteras en Java y canguros en Australia (...) -.

El artículo representa, insistimos, una *evasión* entre dolida y gozosa, de la realidad española en la que Ricardo Baroja ha estado inmerso, participando activamente - al menos durante los primeros años de la década de los treinta -, pero que, finalmente, le ha superado, defraudándole y desanimándole, hasta que ya sólo el refugio en un mundo privado y personal puede resultar consolador.

5. 5. 4. Comentarios.

Con la llegada del año de 1931, plagado de acontecimientos políticos y sociales, la participación periodística de RB se hace más asidua, se aleja de los textos más cercanos a la literatura, y entra de lleno en la opinión y hasta la polémica. La ideología subyacente, quizá clara para el autor, pero contradictoria y personal en muchos aspectos, nunca pensada como propaganda o militancia expresa ; manifestada tibia y ocasionalmente en otros momentos de forma pública, se ve ahora en la necesidad de ser proclamada. Lo que había sido una imprecisa adscripción al republicanismo progresista se vuelve ahora una necesidad de aclaración, un deseo de puntualización, producido sin duda por la enorme decepción que para tantos republicanos supuso el gobierno de la República. Durante el año citado cultiva especialmente los *comentarios*, *texto de opinión, generalmente firmado, que enjuicia temas de máxima actualidad, generalmente desde cada sección informativa*²⁷⁶. No se trata en este caso de artículos con una periodicidad fija, ni que aparezcan siempre en la misma sección ; sí se encuentran, por lo general, en lugares preeminentes del periódico, con frecuencia en primera plana y al principio de la página.

Así, los artículos de 1931 en *La Tierra*, efecto del compromiso político y social de nuestro autor, y causa y antesala de la huida que mencionábamos en el apartado anterior²⁷⁷. Se trata de artículos que nacen de la experiencia personal

²⁷⁶ Emy ARMAÑAZAS y Javier DÍAZ NOCI, *Op. cit.*, p. 84.

²⁷⁷ “La vuelta al mundo en un velero”, “art. cit”.

de las actuaciones de gobierno de la República española, en relación o no con hechos concretos y determinados. La implicación personal y subjetiva es total, y destaca el tono entre violento y amargo con que se vierte, lejos de la crítica suavemente irónica y más bien amable, pese a todo, de otras obras de Ricardo Baroja.

El estilo oscila entre la ironía, ya casi siempre cruel, y la contundencia exenta de paliativos, de adornos, en un tono serio y preocupado, cuando no sinceramente dolido; a través de un lenguaje llano y sencillo, coloquial en muchas ocasiones, pero que jamás alcanza lo vulgar. Abundan las frases breves, los juicios de valor, la adjetivación brutal. *Es, pues, a Orueta a quien tengo que decir que yo no puedo servir a la República. No puedo servir a esta República después de los sucesos de Sevilla y San Sebastián*, dice al renunciar a su recién estrenado cargo de Secretario de los Concursos Nacionales en "Una dimisión. Carta de don Ricardo Baroja". En "Desde mi retiro. Telegrafía sin hilos", al hablar de los periódicos que se reciben en la casa de Vera de Bidasoa, de tendencias políticas contrarias, comenta :

El uno es diario reaccionario, monárquico, fiel reflejo de la opinión regional, partidario acérrimo de la clrigalla (...). No leo el periódico porque me es bastante antipático. El otro es un diario madrileño, grande de formato y pesado de confección. Gubernamental a machamartillo y de un pesado intelectualismo aburriente (...). No leo tampoco el diario madrileño.

En "Replicando. Las doce mil *del ala* de los constituyentes", a propósito del cobro de sueldos, prebendas, *momios y propinas del Estado* y frente a las protestas de honradez de don M. Jiménez y García de la Serrana, contesta : *yo tengo el derecho a no creerlo, hasta que no se me demuestre lo contrario*. E incluso, al tratarse de un socialista, pone el contrapunto de STALIN :

Quien tiene que dejar su oficio para darnos a los españoles la ansiada felicidad social, con seis mil pesetas anuales tiene bastante. Si es socialista de verdad, piense que ese terrible tirano de todas las Rusias, figura cumbre de la Confederación más grande del mundo, Stalin, cobra doscientos cincuenta rublos mensuales, algo así como la décima parte de lo que chupa el ilustre Cordero, el magno Besteiro, el formidable Saborit, el eximio Fabra Ribas, o el nunca como se debe alabado Caballero Largo.

En “La República y el Arte” alude a los distinguidos enchufistas que pululan en los Patronatos artísticos de la ciudad, que tienen diente y garfio afilado para una vez más clavarlos en el presupuesto. En ese mismo artículo se refiere durísimamente al Gobierno como este pesado Gobierno, tardigrado y vacilante, que apenas podía con sus jorobas, y que ahora se ha echado encima el lastre de esa Cámara cunera, snob y ambiciosa, y como el anquilosado mamotreto. En “No ha pasado nada. Fantasía disparatada” presenta la imagen del banco azul del Gobierno, y del resto de los señores diputados, bostezando, y en su nombre llama cargante al único que se preocupa de los temas que realmente interesan al pueblo. Se permite una fantasía, que da título al artículo, en la que todos ellos son aniquilados por un rayo :

La Asamblea, pues, era feliz, y el apellido del excelente presidente de la Cámara podía traducirse del gallego al castellano y quedar pintiparado para muchos diputados, cuando sobre el cielo madrileño amado por Velázquez apareció una negra nube tempestuosa. Grueso como Prieto o Rico, negra como Maura. Llegó sobre el edificio y lanzó un rayo que pasó entre los dos leones eunucoides del pórtico, penetró en el salón y pulverizó a todos los que allí se encontraban.

En “Placeres del oído” hace comentarios al hilo de la lista de nombramientos del Ministerio de Instrucción Pública que escucha por la radio : Fulano de tal - dice el parlante. Y yo digo : ¡Caramba, otro enchufe ! Mengano de cual ¡Demonio de upetista, cómo se arrima a la enseña tricolor ! (...). Respecto de la corrupción, sentencia : al empleado que se pringue, al Dueso a veranear. En “Desde

mi retiro. Telegrafía sin hilos” recuerda la *misérrima dictadura de Primo de Rivera*, el *chulo jerezano de jacarandosa chulapería* de quien toda España estuvo enamorada, y analiza el *corazoncito del “politicastrus hispánicus”* de todos los tiempos, cuya única aspiración es medrar y hacer carrera a costa de lo que sea, como les sucede a los *cuneros constituyentes*, que ahora encarcelan a los partidarios del dictador. En “Piezas intercambiables”, en su crítica contra la ambivalencia inútil de los cargos políticos, señala : *lo mismo servimos para un fregado que para un barrido ; y denuncia que tales ministros, de cien asuntos que tengan que resolver en su ministerio, tocan el violón en noventa y nueve con noventa y nueve décimas.*

Tan sólo hay alguna concesión literaria, generalmente a través de evocaciones enumerativas, paralelísticas o no, al referirse al pueblo ; que, si bien es *ignara multitud*, se constituye en la víctima inocente de todo el sistema :

*Campeños flacos, renegridos, cubierto el cuerpo con harapos sucios, aventan la exigua parva en las eras. Mujeres parduscas, los ojos enrojecidos por el tamo que desprende la mies, montadas sobre el trillo, azuzan a la pobre bestia, escuálida, que trota cabeceando ; la lengua, gris, colgada del belfo ; las orejas, dos pedazos de trapo, prendidas en la testuz vacilante. Y aquel montoncillo de trigo moreno ha de esquilmarse todavía, cuando llegue el recaudador de contribuciones, y los puñados de semillas, convertidos en ochavos, son los que van a completar el sueldo de alguno de aquellos inútiles funcionarios que la República pródiga nombra para tener contentos a los charlataneas de los cafés madrileños, a los pedigüeños perpetuos de los antedespachos del ministro*²⁷⁸.

En “Una dimisión. Carta de don Ricardo Baroja” se recuerda el modo de vida de los pescadores :

La vida de los pescadores de altura en la costa guipuzcoana es la más horrenda que pueda imaginarse. Con la existencia constantemente

²⁷⁸ “Placeres del oído”, “art. cit.”

amenazada al navegar por el mar más proceloso del mundo, han de trabajar hasta el agotamiento. Van en vapores a los que la patronal avaricia quita todas las condiciones de habitabilidad, a calar las redes en los bancos llamados "Grand Sole" y "Petite Sole" (sic), Occidente de las costas de Irlanda. Pasan quince días, veinte a veces, resistiendo los temporales que bajan del polo ártico, separados naturalmente de sus familias, y cuando vuelven al puerto y desembarcan el pescado, han de salir de nuevo al mar. No hay tregua ni descanso (...).

Finalmente, en el mismo lugar, recuerda la traición de que la República ha hecho objeto al pueblo :

Todos han presenciado la alegría del pueblo al ver derrumbarse la miserable monarquía borbónica. Se ha visto al hambriento pasar junto a la panadería, junto a la tienda de comestibles ; en la calle no había autoridad, y, sin embargo, la mano temblorosa de hambre, de miseria, no se ha alargado para coger un pedazo de pan, un trozo de bacalao. El pueblo ha quemado conventos después de asaltarlos ; ha encontrado en ellos vituallas, bebidas, tabaco, y el pueblo hambriento no ha comido, no ha bebido, ha despreciado los magníficos habanos, regalo de los jesuitas de la calle de la Flor. Y cuando este pueblo honrado se ha reunido para pedir un poco de pan, en Andalucía ; un poco de misericordia en la costa vasca, el Gobierno de la República ha usado las mismas armas que la monarquía usó, y ha matado con ellas.

Definitivamente, en "Desde mi retiro. Telegrafía sin hilos", al intentar sintonizar las emisiones, confiesa : *A veces creo que el aparato me transmite en su horrorosa cacofonía la ira y el desconcierto del pueblo español.*

5. 5. 5. Crónicas.

Por último, el grueso de la obra de Ricardo Baroja que en su día publica la prensa es la que hoy se recoge bajo los títulos de *Gente del 98*, más algún otro²⁷⁹, *Arte, cine y ametralladora* y *Estrafalarios. ¿Novela?*. Pertenecen estos artículos al género de la *crónica*, entendida como un texto informativo, que puede adoptar, sin embargo, un tono tanto objetivo como subjetivo, sobre hechos sucedidos o personas reales, generalmente redactado en el orden cronológico en que ocurrió, y que suele restituir elementos del espacio en que se desarrollaron los acontecimientos. De nuevo vuelve a acercarse a las cualidades literarias, como el género más literario de los periodísticos que es : *narración de incertidumbre sostenida, dramatización de los acontecimientos, descripción de los personajes, y capacidad del narrador para producir una culminación significativa y vigorosa*. No exige actualidad en los temas, pero sí una cierta vigencia. Su fin es despertar emociones en el lector²⁸⁰.

Aunque ninguna de las obras constituyen textos informativos, sí es cierto que, especialmente *Gente del 98* se ha convertido en fundamental a la hora de reconstruir el ambiente cultural y de época de finales de siglo. *Gente del 98* reconstruye acontecimientos ocurridos desde finales de siglo hasta, aproximadamente, 1916 ; fecha por la que, probablemente, la escribió Ricardo

²⁷⁹ "Valle - Inclán en el café", *La Pluma*, nº 32, enero de 1923, pp. 46 - 59 ; y cuatro artículos más que en su día sí se publicaron en la serie *Gente del 98* del *Diario de Madrid*, pero que, desde la edición en libro de 1952, no se han incluido en la recopilación : "Política y campaña electoral" (29 de junio de 1935), "A. M. D. G.", capítulo I y II (15 y 16 de julio, respectivamente), y "Tragedia" (17 de julio de 1935).

²⁸⁰ Amalia B. DELLAMEA, *El discurso informativo. Géneros periodísticos*, Buenos Aires, Docencia, 1994, pp. 313-315.

Baroja, según él mismo dice, aunque no se publicó hasta 1935. En este año existe ya una perspectiva histórica y cultural suficiente, con un interés y curiosidad por escritores generalmente de prestigio, que debió de hacerla atractiva a los lectores. Con todo, más que acontecimientos reales - que lo son -, Ricardo Baroja aspiró más bien a relatar anécdotas quizá intrascendentes, pero muy significativas, de la vida cultural española de la época ; y a dar fe de y rendir culto a su amistad con las numerosas personas, conocidas o no en su momento y en los años posteriores, que fueron sus protagonistas. En cambio, en *Arte, cine y ametralladora* el objeto del relato es más bien el propio autor, a propósito de una breve serie de acontecimientos concretos que ocurrieron entre finales de 1930 y 1931, relatados desde la perspectiva de unos años después, 1936. Lógicamente, el desarrollo cronológico que exige la definición de *crónica* se cumple con mayor precisión en esta segunda recopilación, pues los acontecimientos de que se ocupa requieren una progresión temporal. Por el contrario, en *Gente del 98*, influido también por la perspectiva temporal más larga y por la naturaleza anecdótica de los acontecimientos, no hay, y no es necesaria, ninguna precisión cronológica. *Estrafalarios* recuerda, desde una perspectiva aún más alejada - se publica en 1948-49 -, acontecimientos, ambientes y personajes muy semejantes a los de las recopilaciones anteriores ; hilvanados, como hemos dicho, a través del ficticio Juan Sinsorgo, que tiene mucho de Ricardo Baroja. Los personajes reales y sus nombres quedan, por tanto, diluidos en otros ; y las fechas pierden precisión, para crear un tiempo narrativo propio y subjetivo.

Ya definíamos la crónica como el texto de mayores cualidades literarias, La descripción de los espacios, pero, fundamentalmente, de las personas, la dramatización de los sucesos a través de diálogos vivos y a través de una estructura narrativa meditada, en la que se pretende mantener el interés del lector, apoyada en una distribución que en ocasiones sorprenda al lector, deben ser habituales en estas obras. Puntualicemos que en *Gente del 98* los artículos constituyen piezas independientes, que, a pesar de la unidad del conjunto, no necesitan a los demás ; en *Arte, cine y ametralladora* y en *Estrafalarios* la unidad narrativa es el todo de la obra, es un único episodio que se va desarrollando a través de los artículos, en los que la distribución por fragmentos es poco más que una necesidad de la publicación en el periódico.

5. 5. 5. 1. Dramatización.

La disposición del relato es una de las principales cualidades literarias de la crónica, cosa que se corrobora en *Gente del 98*. Hemos querido denominarla así, *dramatización*, porque es la que, a través de diferentes recursos que ahora analizaremos, sirve para dar viveza al relato, para mantener el interés y aun la intriga ; para dotar, en definitiva, de comunicabilidad efectiva y humana a las experiencias e impresiones relatadas. Para ello, el tipo de texto dominante es el discurso del autor, que monologa con su propio pasado, con sus propios recuerdos. Un discurso en el que cabe casi todo : la reflexión sobre los contretulios o el recuerdo de su personalidad, especialmente en los primeros artículos, la remembranza de datos históricos tamizados por la subjetividad del autor y por la distancia temporal, el relato en el que actúa como intermediario

casi omnipresente, o el relato en el que pasa casi desapercibido, porque da mayor preeminencia al diálogo directo, para que los propios personajes vayan configurando la historia. Los tiempos de la narración son los pasados - pretérito indefinido y pretérito imperfecto, fundamentalmente -, y el presente, que acerca los acontecimientos al lector.

En la parte más reflexiva están incluidos, además del prólogo, en el que da ya una visión general de la *sociología* del café y sus tipos humanos ; el artículo titulado "II. Dramatis personae", en el que, limitándose a observar, desde su asiento en el café y con la breve ficción de la pregunta al camarero acerca de los tipos extraños que van desfilando ante sus ojos, va entrando en el grupo. Es magistral el ritmo sostenido de la narración, que va ganando en rapidez a medida que se va produciendo la integración, hasta llegar a la escueta inclusión del resultado final : *En las noches siguientes, no me acuerdo cómo, resultó que también yo formaba parte del abigarrado grupo.* La intriga se mantiene, además, consignando únicamente al final de su descripción, el nombre de los contertulios :

Muy importante en aquel cenáculo debía ser (sic) el caballero que se sentó a poco. Los contertulios le cedieron sitio en el centro del grupo.

De pequeña estatura, de cara demacrada y morena, llevaba perilla y bigote mefistofélico. Mordisqueaba constantemente un enorme cigarro puro. Muy refitolero en el decir y de ademanes delicados, era escuchado con atención respetuosa. Hablaba en voz baja. Yo casi no podía oírle ; pero notaba que las frases de aquel señor tenían la virtualidad de rebajar el tono de la conversación y hacerla confidencial.

*Era don Jacinto Benavente*²⁸¹.

²⁸¹ *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 59, 60.

En ocasiones la reflexión adquiere un tono más histórico, bien que matizado, velado en su exhaustividad, por la subjetividad del autor y por la distancia temporal desde la que se escribe. Así, los fragmentos titulados "VIII. Cambio de campamento", "XI. Deambulando" y " XII. Timidez, valor y alcoholismo", en los que se recuerda la música que se escuchaba en los cafés que frecuentaban, el paso del café de Madrid al café de Levante, con la nómina incluso de los participantes, según las épocas, en las reuniones, y la manera de actuar de algunos de los contertulios; todo ello matizado, en aras de la amenidad, siempre conseguida, por las breves anécdotas que se intercalan.

Efectivamente, desde esa perspectiva acertadísima de la amenidad y humanidad, todas las reflexiones suelen ir acompañadas de algún fragmento que dé viveza y variedad al discurso. Desde alguna afirmación breve de algún personaje, sea en estilo directo o no, que sirva de ejemplo a una afirmación previa sobre su carácter o personalidad, hasta la inclusión de una pequeña anécdota narrada o dialogada. Así sucede ya desde el prólogo, cuando se comenta el desprecio por el interés económico de algunos personajes, fuera generalmente del grupo de los bohemios :

Vagamente se llegaba a saber que alguno de los que aparecían entre nosotros cobraba gratificaciones en el Ayuntamiento, en la Diputación Provincial o en un ministerio.

- Ese que se ha marchado - decía un contertulio del café - cobra dos sueldos de barrendero y otro de ama de cría en la Maternidad.

- ¡Caramba ! ¡Qué asqueroso ! Entre la gente que se ocupa de política se dan esos tipos. Tal era nuestro comentario²⁸².

²⁸² *Op. cit.*, p. 52.

Hablando de la falta de dinero de CORNUTY, señala :

Así es que Cornuty se volvía loco ante la perspectiva de un café con media.

- Amigo, usted que "está" un amigo devoto, ¿no podríamos entrar en uno de esos lugares de delicias, donde yo podría "preguntar" café '283.

Al comentar la maestría de un intérprete musical del café, el pianista Enguita, alude a una noche en que les visitó un famoso pianista francés :

Una noche, Raúl Pugno, el admirable pianista francés, de paso por Madrid, se encontraba en el café con nosotros. Escuchaba asombrado a nuestro pianista.

- Este España es el país más incomprensible del mundo - dijo -. ¿Cómo es que este muchacho, que en cualquier parte del mundo sería considerado como maravilloso artista, toca en un café ?

- Pues ahí lo tiene usted, monsieur Pugno, ganando seis pesetas²⁸⁴.

O cuando señala la enorme influencia de la tertulia del café de Levante en la cultura de la época, aporta la opinión desfavorable de los académicos :

Los académicos, los consagrados, los profesores de los centros de enseñanza oficial del Arte nos temían como a la peste.

- Vaya usted a todas partes, pero jamás al Café de Levante - dijo un ilustre profesor de Pintura a su discípulo predilecto -. Allí se lleva a la juventud a dar contra una esquina.

Muchas veces ha dicho Valle - Inclán :

- El Café de Levante ha ejercido más influencia en la literatura y el arte contemporáneos que dos o tres Universidades y Academias²⁸⁵.

²⁸³ *Op. cit.*, p. 70.

²⁸⁴ *Op. cit.*, p. 96.

²⁸⁵ *Op. cit.*, p. 101.

Después de presentar a Ciro BAYO, el perfecto viajero y aventurero, incluye un breve relato de sus andanzas por tierras de Soria, en que los dos hermanos Baroja y él imaginan hazañas bélicas²⁸⁶.

A medida que va avanzando la publicación de los artículos en *Diario de Madrid*, a medida que el lector se va familiarizando con los personajes y el ambiente, el elemento narrativo se va haciendo más presente. En ocasiones se trata del relato de historias con gran presencia del narrador. Por ejemplo, "IV. Enrique Cornuty" : se nos describe a este contertulio, se cuenta, resumida, su historia : sus orígenes y familia, su modo de vida al llegar a España, algunas anécdotas protagonizadas por él. En "VII. Amistades, odios", se relatan pequeñas anécdotas que tienen en común la antipatía que se profesaron algunos compañeros de tertulia, la mayoría de las veces irracional e injustificada. Esta sensación aumenta al eliminarse cualquier intervención directa de los protagonistas, de modo que la historia queda limitada al punto de vista del narrador. Así, entre otras, la historia de la antipatía mutua, desde el momento en que se conocieron, entre UNAMUNO y VALLE - INCLÁN. En la mayor parte de la recopilación se trata de relatos algo más autónomos, en que los personajes cobran mayor protagonismo a través del diálogo. En este caso pueden darse dos opciones : o la escena dialogada comienza directamente, con autonomía casi total del discurso del narrador, o se inicia tras una breve introducción o presentación de éste. Ejemplo del primer caso es la primera parte de "VI. El asesinato de Ramiro de Maeztu y Pablo Ruiz Picasso", la

²⁸⁶ *Op. cit.*, p. 146, 147.

historia de una de tantas desavenencias entre el escritor y Cornuty²⁸⁷. Pero lo más habitual es que, tras una introducción narrativa de mayor entidad, se desarrolle un acontecimiento más o menos detallado, historias completas en sí mismas, con planteamiento, nudo y desenlace: la disputa sobre esgrima, que deriva después a otros temas, de "III. Absurdos"; "IX. Un benévolo mozo de cuerda y varias desdichas", "X. José Martínez Ruiz (Azorín)", y "XIII. Cuento de hadas. Cómo se casó Anita Delgado con el maharajá de Kapurtala", "XVI. Un aguaducho en la calle de los Reyes", "XVII. Desafío", y su continuación, "XVIII. El duelo", "XIX. El eterno femenino", etc.

Los diálogos que destacan son aquéllos que reflejan el caos, la viveza y hasta la comicidad o la confusión que, en ocasiones se organizaba en el café, o en la prevención²⁸⁸, o en las charlas entre los inventores²⁸⁹. Los que protagonizan varios mordaces contertulios utilizando como blanco al odiado Conde del CAMPO²⁹⁰, o aquéllos en los que interviene el disparatado francés CORNUTY, cuya forma de hablar imita Ricardo Baroja²⁹¹, son de los más afortunados.

Señalemos, por último, que la serie conocida como *Gente del 98*, publicada en su día en el *Diario de Madrid* y compuesta originalmente por treinta y cuatro artículos, se interrumpe sin cierre alguno por parte del autor - que sí le dio prólogo, en cambio -. Eso nos hace pensar que quizá podía haber

²⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 81 - 84.

²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 119.

²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 204-207.

²⁹⁰ *Op. cit.*, p. 66 - 68, 158-162, 164-166.

continuado con otros escritos ; o, al menos, que Ricardo Baroja no se planteó una obra conjunta, unitaria, ni tampoco el ofrecer a sus lectores un sentido global explícito aplicable a sus recuerdos o a la *generación*.

El panorama de *Arte, cine y ametralladora* y *Estrafalarios* es algo diferente. Predominan los artículos puramente reflexivos, acerca de temas e impresiones variados, como hemos visto. Las partes narrativas, con frecuencia, están a cargo del narrador, que permite poca intervención directa, a través del diálogo, de los personajes. Son excepción algunos fragmentos : en *Arte, cine y ametralladora*, los primeros, que actúan como *marco*, en los que dialoga con un desconocido en un café, a quien se supone que está dirigido el relato de sus andanzas posteriores y resto de la obra²⁹², algunos en los que dialoga con los conjurados en París²⁹³, y aquellos en los que se encuentra con el amigo con el que cruzará la frontera, portando ya, con gran zozobra, la ametralladora que debe traer a España²⁹⁴. Corrobora esta actitud en la que se da preeminencia a la reflexión una afirmación interesante, que puede tomarse como *filosofía* de la disposición del relato en esta recopilación :

*Y puesto que el sistema adoptado por mí al relatar estos acontecimientos es el de agotar incisos, para alcanzar el buen propósito de aburrir un poco al lector, voy a intercalar aquí...*²⁹⁵

En *Estrafalarios* percibimos una actitud semejante. El transcurso de la narración, humana y amena, de tono conversacional, se ve interrumpido con

²⁹¹ *Op. cit.*, pp. 72-74, 79, 81-84.

²⁹² *Arte, cine y ametralladora*, en *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, I, II, IV.

²⁹³ *Op. cit.*, parte del fragmento XXXII, fragmento XXXIII.

²⁹⁴ *Op. cit.*, XLII, parte del XLIII, XLIV y XLV.

frecuencia por breves incisos también narrativos, que recuerdan sucesos anteriores, vividos por el protagonista, que le sugieren los actuales, y corroboran su punto de vista : en el fragmento I, al relatar el inicio de su afición a la escultura, tardío y sin una preparación técnica previa, recuerda una anécdota en la que un pintor recomienda a un amigo, cuyo hijo quiere dedicarse al mismo oficio, que no aprenda a dibujar bajo ningún concepto. En el fragmento II, al referirse a una camarera llamada Emilia que decía que su nombre empezaba por M, de *Milia*, recuerda dos casos más, anteriores, de errores semejantes : un *palurdo* que decía *Guandalacara*, o un caballero que creía que los cigarros puros eran el fruto de un árbol. O al escuchar el canto desafinado de una señora conocida, en el que reconoce que ha tenido ataques de hilaridad inoportunos, como cuando tuvo que hacer de padrino en una boda de pueblo y tuvo que encabezar una procesión llevando una rosca de harina y confites en la mano²⁹⁶. O, el más largo de ellos, en el fragmento VI, en el que confiesa que fue raptado por una viuda joven que se lo llevó a Valencia, a propósito de los documentos que son necesarios hoy en día para viajar y demostrar que es uno una persona honorable - cosa que también prevén, por supuesto, los malhechores -. Aparece un inciso más, no sólo narrativo, en el fragmento XV, a propósito de la costumbre francesa de *dar nombres rimbombantes a las cosas sencillas*, semejante a la que tenía un contertulio madrileño, un tal Carracedo. Consciente de estas interrupciones, exclama : *Pero,*

²⁹⁵ *Op. cit.*, p. 353.

²⁹⁶ Fragmento XXIII, nº 168, 23 de octubre de 1948.

¿a qué viene todo esto ? He perdido el hilo de mi narración y... ¡Ah, sí ! Se trataba de...²⁹⁷. Sin embargo, es esto lo que le da su particular tono conversacional, lleno de autenticidad humana, de experiencia vivida. En un artículo de la serie original de *Gente del 98*, "Tragedia"²⁹⁸, pone humorístico freno a esta tendencia :

Si no fuera porque Aristóteles recomienda el constreñirse a las tres unidades de tiempo, lugar y acción, relataría ahora algunos episodios extravagantes de los que fue protagonista el pintorcillo. Los dejaré para otra ocasión más oportuna. Así los severos críticos, si se ocupan alguna vez de estas memorias, no podrán echarme en cara un banal mariposeo. Vuelvo, pues, a la horchatería.

Con todo, hay en *Estrafalarios* partes dialogadas muy interesantes, que dan fe de la chulería popular, encantadora e irracional a la vez, de la bella Asunción²⁹⁹, o la inteligente bribona María la Pito³⁰⁰ ; la expeditiva tozudez de Teo³⁰¹ ; o la gracia de la broma gastada a Montenegro por los músicos, seguida airosamente por Sinsorgo haciéndose pasar por cierto Rabí Sinsorgo o Padre Juan Gualberto³⁰².

5. 5. 5. 2. Descripción.

Parte fundamental del género de la crónica son las descripciones, sean de los lugares o de las personas. En *Gente del 98*, los espacios apenas se describen : el lugar en que la acción se desarrolla es casi siempre el café, y éste se define, en esencia, por el género humano que lo puebla, que es quien crea, además, el ambiente que lo caracteriza. Por ello no encontramos descripciones de éste

²⁹⁷ Fragmento VI, nº 146, 22 de mayo de 1948.

²⁹⁸ *Diario de Madrid*, 17 de julio de 1935.

²⁹⁹ *Estrafalarios*, fragmento II, nº 141, 17 de abril.

³⁰⁰ Fragmento III, nº 142, 24 de abril, y nº 143, 1 de mayo.

³⁰¹ Fragmento X, nº 152, 3 de julio.

como espacio, apenas ésta, breve, fragmentaria y selectiva, limitada a las personas que le dan su sonido peculiar, parroquianos y camareros :

*Agotada la noche, lanzábamos nuestros últimos argumentos al ponernos el gabán, al embozarnos en la capa, ante el estrépito de los camareros, que colocaban las sillas encima de las mesas, y el choque de las cucharillas, de las tazas y vasos que secaban en el mostrador. Nos despedíamos conservando nuestras trincheras, nuestras líneas de ataque y de defensa, y a la noche siguiente volvíamos a la carga, excitados por el tabaco, el café, el alcohol y los alaridos del violín de Corvino, que ponía sus agudos crescendos sobre la tempestad de voces que brotaba de nuestro grupo*³⁰³.

Otros espacios citados, mucho menos habituales, pero descritos con igual parquedad, si no la misma maestría, son el despacho de la casa de los Baroja, en el que a veces recibían amigos³⁰⁴, y apenas alguno más, cercano al cromatismo que le conocemos en sus novelas, apunta en algún exterior, como el que se incluye al relatar un viaje de los hermanos Baroja con **Ciro BAYO**³⁰⁵.

Efectivamente, el protagonista es el café, y no necesariamente como tal, sino como punto de encuentro de los verdaderos protagonistas, los contertulios. De hecho, a ellos se dedican la inmensa mayoría de las descripciones, que tampoco son tan abundantes como cabría esperar. Aparecen muchas al principio, sobre todo en "II. Dramatis personae", cuando es necesario presentar a los personajes de los que se va a hablar. Ya hemos aludido a la nómina de éstos, donde se encuentran casi todos descritos. El deseo de sorprender al lector

³⁰² Fragmento VII - IX, n° 146 - 148, del 22 y 29 de mayo, y del 5 de junio.

³⁰³ *Gente del 98*, op. cit., p. 101.

³⁰⁴ *Era lugar de reunión en nuestra casa el despacho. Habitación bastante grande, amueblada con un diván de gutapercha negra, sillas de lo mismo y una enorme mesa americana de escritorio, llena de cajones y secretos. En las paredes lucían dos vistas del Vesubio en ignición y la copia de un cuadro francés de David o de alguno de sus discípulos neoclásicos. La despedida de los tres Horacios para marchar al combate en los Curiacios* (Op. cit., p. 109).

³⁰⁵ *Una mañana clara, plateada, al bajar nosotros una colina, apareció un pueblecito. Casas bajas dominadas por la torre negruzca de la iglesia. A nuestra derecha se alzaba la mole gris de la Peña de Almanzor con los picachos*

con descripciones de tipos ya curiosos por sí mismos se logra al anteponer la propia descripción a la identificación del personaje, como hemos indicado más arriba. La frecuencia con que, a la descripción en sí, se antepone inicialmente una impresión general del personaje, sea destacando una cualidad, o un ademán, es signo de la tenue subjetividad del discurso, así como la elección de determinados elementos en la descripción objetiva del personaje. Así, el aspecto agresivo de VALLE - INCLÁN, debido a sus melenas y barbas negras, cortadas *a la moda ninivita del siglo XIX antes de la Era Cristiana*, a su extrema delgadez morena, a su ropa negra, a las *puntas enhiestas del almidonado cuello de la camisa*, que *avanzaban amenazadoras*, y a sus miradas de *aire desfachatado e insultante*³⁰⁶; el *aire desdeñoso y fanfarrón* de Camilo BARGIELA, gallardo, de taconeo fuerte al andar, y con el movimiento reflejo e insistente de *rascar la media ceja de su ojo derecho con la uña del dedo corazón de la mano izquierda*³⁰⁷; el ensimismamiento extático del poeta GODOY³⁰⁸; la voz de *piporro, profunda y ronca*, contradictoria con lo desmedrado de su persona, cómica e ingeniosa, de Antonio PALOMERO³⁰⁹; el suave decir y los ademanes delicados de BENAVENTE³¹⁰; la lentitud silenciosa, búdica, bebedora, de Rubén DARÍO³¹¹, etc.

- *cubiertos de nieve. A la izquierda la llanura se extendía hasta perderse de vista, esfumada en la bruma* (Op. cit., p. 146).

³⁰⁶ Op. cit., p. 55.

³⁰⁷ Op. cit., p. 58.

³⁰⁸ Op. cit., p. 59.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Op. cit., p. 60.

³¹¹ Ibid.

Ocurre algo muy semejante en *Estrafalarios* : de la camarera Asunción se destaca la mirada³¹² ; a sus amigos afincados en París les dedica unas rápidas y certeras pinceladas sintéticas³¹³. De Dalmiro de Oñate se observa el rictus de mal humor, y un casi estudio psicológico deducido de sus movimientos³¹⁴, de su amigo el armenio, los lobanillos³¹⁵ ; la insignificancia de su amigo el tenor³¹⁶ el aspecto animal del inventor de la nueva religión, la *Teokalia*³¹⁷, o los tipos anónimos del cabaret de Montparnasse³¹⁸. De los espacios, apenas nada : una descripción de los alrededores de Londres³¹⁹, o del mar encrespado del Canal de la Mancha³²⁰.

Apenas hay tampoco descripción en *Arte, cine y ametralladora*, una obra en la que predomina el *paisaje interior* de su autor. No obstante, sí encontramos

³¹² ¿Sus ojos ? Sus ojos cambian de expresión cada medio minuto. Lánguidos, irónicos, despreciativos, amables, indiferentes son en el poco tiempo que tarda en poner delante del parroquiano la taza de café, el vaso, la botella con agua y el platillo con los cuatro terrones de azúcar. (Fragmento II, *El Bidasoa*, nº 141, 17 de abril de 1948).

³¹³ Después de saludar a la señora mayor, el amigo me presenta a su mujer, muchacha simpática de grandes ojos castaños y boca sonriente ; a sus cuñadas, renegridas, bocas grandes, dientes magníficos, ojos de carbón ; a su cuñado, joven, alto, flaco, barbudo ; a la mujer de éste, llamada Solange, típica muchacha parisiense, rubia, pálida, de ojos claros (...). (Fragmento XV, nº 157, 7 de agosto de 1948).

³¹⁴ De repente, se levanta de la mesa, da unos pasos, se frota las manos o con ellas la frente, dando a entender que un cúmulo de ideas le bullen en el cráneo y que no puede comer con tranquilidad el guisote de carne con patatas (...). (Fragmento XXI, nº 166, 9 de octubre de 1948).

³¹⁵ Mi compañero es tipo notable. Es armenio ; chiquito, calvo, con el cuero que alguna vez fue cabelludo, lleno de lobanillos, como los de las patatas. (Fragmento XXII, nº 167, 16 de octubre de 1948).

³¹⁶ El pobre, colorado, gordito, con cara de pepona, a la que han puesto encima del labio un minúsculo bigote y con cartera al brazo, presenta vitola de hortera, muy poco chic. (Fragmento XXIV, nº 170, 6 de noviembre de 1948).

³¹⁷ La mezuquina carucha, casi cubierta por las enormes gafas guarnecidas de ebonita negra, tiene el aspecto del rostro de un ave nocturna. (Fragmento XXVII, nº 174, 4 de diciembre de 1948).

³¹⁸ Abunda entre ellas la moza un poco chatunga, de ojos claros, moño empingorotado sobre la frente (...). Aquella polisárcica matrona vigila de cerca al gigoló, pequeñito, moreno ; fuma como un sargento y echa humo por las narices. Entre los varones, me señala el cicero a uno joven, de bigote recortado, cara seca, boca grande y ojos pequeños de fría expresión ; lleva un impermeable al brazo, tiene pinta de hortera (...). Hay media docena de militares de infima graduación y muchos más mozos melenudos, cubiertos con chambergo de ala ancha, llevan flotante chalina al cuello, chaqueta de pana y pantalón bombacho (...). (Fragmento XIV, nº 157, 7 de agosto de 1948).

³¹⁹ Fragmento XXII, nº 163, 18 de septiembre de 1948.

³²⁰ El horizonte presenta mal cariz. Allá a nuestra izquierda, mirando hacia proa, nubarrones plomizos corren por encima de olas amarillentas, adornadas con crines de espuma (...). (Fragmento XXVII, nº 173, 27 de noviembre).

algunas muestras : de diversos tipos humanos, concretamente, de los actores y gentes del mundillo del cine³²¹; de mujeres desconocidas, de distintas nacionalidades, eligiendo para cada una de ellas un rasgo característico³²²; la, afectuosa, de un amigo pintor, gitano, Fabián de CASTRO...³²³ En cuanto a los espacios, hay dos que destacan por su interés : la casa familiar de Vera de Bidasoa, un tanto novelesca por la que describe como su perfecta adecuación para el contrabandismo³²⁴; y la del amanecer en París, que transcribimos por su interés, pese a su extensión. De nuevo el elemento humano define los espacios :

La presión del gas en los faroles con la proximidad del día iba disminuyendo. A su lívida, verdosa luz, se veía pasar por el bulevar a tipos muy distintos de los que se ven de día o durante las horas animadas de la noche. Traperas, basureros, escarbaban en las cajas cilíndricas de palastro, llenas hasta el borde de ceniza y de papeles, colocadas en la puerta de las casas. Algún obrero, las manos en los bolsillos del pantalón, la gorra echada sobre los ojos, hacía sonar en el asfalto el ruido sordo de las pisadas. Los camiones, con la voluminosa carga cubierta con telas enceradas, zumbaban rodando detrás de la ráfaga cónica de los faros. La luz de alguna tienda abierta, filtrándose por los cristales empañados, rielaba en el pavimento de la calle, cauchutado, engrasado, pulido por el tráfico diurno. Una lámpara eléctrica de luz roja se apagaba a intervalos irregulares en el ángulo de la calle estrecha de enfrente. Con el destello, la calle era más negra que cuando la luz se apagaba. Entonces parecía bajar desde el cielo penumbra verdosa, se adivinaban las líneas oscuras de los aleros, la fila de ventanas, que el efecto de perspectiva inclinaba hacia el suelo.

Bajo la marquesinas del edificio, esquina al bulevar y a la Chausse d'Antin, íbamos reuniéndonos quienes aguardábamos a los autobuses. Las mujeres hundían la boca en la guarnición de piel de sus abrigos, se arrimaban a la pared. Apretadas en grupo, hablaban en voz baja cohibidas

³²¹ *Arte, cine y ametralladora*, en *Gente del 98*. *Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 272, 293, 311.

³²² *Chicas bonitas con alma de ternera, llegadas de Alemania, de Hungría o de Austria, alternan con las francesitas, parlanchinas como cotorras. Las sudamericanas, casi alalas, recuerdan al piteco con rabo del nuevo continente. Las judías, de columna vertebral recta y pie plano, merodean al husmo de los dólares convertidos en francos en la caja de la empresa y en la cartera de los actores* (*op. cit.*, p. 311).

³²³ *Ahora Fabián de Castro está viejo ; su cara morena, surcada por arrugas profundas, va encuadrada por patillas blancas. Sus ojos conservan el destello juvenil, y todavía, si se le ruega mucho, descuelga la guitarra y es capaz de rasguear seguidillas gitanas o de salirse por bulerías* (*op. cit.*, p. 308).

³²⁴ *Op. cit.*, p. 353.

*por el frío. Los hombres, con las manos sepultadas en los bolsillos del gabán, daban patadas en el suelo, tosían para quitarse la carraspera matinal*³²⁵.

5. 5. 5. 3. Lenguaje.

Si en todo momento estamos refiriéndonos a la huida de los *preciosismos de estilo* de Ricardo Baroja, a pesar de su evidente preocupación por la forma, al llegar a estos artículos de *Gente del 98*, de *Arte, cine y ametralladora* y de *Estrafalarios*, en los que culmina toda una vida de, más o menos intermitente, cultivo periodístico, encontramos su manifestación más perfecta. Ricardo Baroja se encuentra a gusto en el tema que está tratando, le es familiar y querido, y eso le permite ser él mismo, encontrarse cómodo en lo que dice y en cómo lo dice. Habla en un tono distendido, caracterizado por la naturalidad de un hablante culto que sabe utilizar expresiones coloquiales con acierto y moderación - menos abundantes en *Arte, cine y ametralladora* (*vivir a salto de mata, importarle un pito, dar a alguien con la puerta en los hocicos, birrias, hacerse migas, espachurrar* (sic), *ser un guasón de marca o más listo que el hambre, pegar sablazos o armar una trapatiesta, alzar el gallo, andar de la ceca a la meca, camelo, maldita la cosa, poner en un brete, hacer algo a la buena de Dios, tener el tupé de hacer algo, o estar de bote en bote*³²⁶; *o dale que dale, tipo en sentido despectivo, trincar, chirona, o alguna expresión en lengua caló, al encontrarse con su amigo gitano*³²⁷, por ejemplo. En *Estrafalarios*, algunas como *la que se armó, meter la pata, tocar el violón, tirarse una*

³²⁵ *Op. cit.*, p. 314.

³²⁶ *Gente del 98, op. cit.*, pp. 51, 75, 79, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 185, 186, 194, 195, 197, 218.

³²⁷ *Arte, cine y ametralladora, op. cit.*, pp. 265, 292, 307.

*plancha, tripas llevan pies, qué demonios pasa, superarchimorrocotudo, cambiar la peseta por vomitar*³²⁸.

Más aún, en la segunda de las recopilaciones son relativamente frecuentes ciertos denuestos, contra el tango, contra el cine : *imbécil, innúmero cantidad de estupideces proyectadas en la pantalla, infinito tesoro de majaderías cinematográficas, engendro cinematográfico...*³²⁹ ; y que, unidas a otras expresiones más cultas, ortodoxas o no, le sirven incluso para dar cierto tono de humor a su discurso en los momentos oportunos, sin acercarse jamás a la pedantería : VALLE - INCLÁN, dando lecciones de esgrima con los cubiertos del café, es *el esgrimidor de la cucharilla* ; el flaquísimo CORNUTY es *prosista ultradesfalleciente*, y, cuando está furioso con MAEZTU, *en sus ojos de chino brilla fuego homicida* ; el grupo de los contertulios es *grupo semoviente y nocherniego y turba artísticoliteraria*, e incluso *pictoribus atque poetis* ; BARGIELA tiene aspecto de *kurdo exterminador de armenios*, las bebidas alcohólicas con *líquidos espirituosos* ; en el fingido duelo de dos dibujantes, el arma es *sable de corva acerada hoja*, el portero del edificio en que tiene su estudio es *cancerbero*, y una noche de lluvia es *lóbrega, inverniza*. El moretón en un ojo de unos de los contertulios, producido por un botellazo, es *aureola cerúlea*, y las camareras llevan las bandejas con *gallarda postura de canéfora*³³⁰ ; el portero de los estudios es *hercúleo cancerbero*, el amanerado subdirector cinematográfico, *epiceno personaje*, el

³²⁸ *Estrafalarios*, *El Bidasoa*, Fragmentos I, nº 140, 10 de abril ; XII, nº 157, 7 de agosto, XXV, nº 172, 20 de noviembre, XVIII, nº 163, 18 de septiembre, XVII, nº 159, 21 de agosto, todos de 1948.

³²⁹ *Arte, cine y ametralladora*, ed. cit., p. cit., pp. 263, 295, 298, 275.

³³⁰ *Gente del 98*, op. cit., pp. 63, 69, 79, 83, 121, 122, 129, 142, 171, 174, 179, 180.

narcisismo de Rodolfo VALENTINO, *su propia preciosidad física, espléndido galimatías el ambiente del rodaje, pitanza estandarizada la comida servida en el ferrocarril, y consuetudinario café con leche su consumición habitual*³³¹. En *Estrafalarios*, describiendo la fealdad del armenio, alude a su *carátula archicómica*, o dice que *ha dormido como un bendito sobre la palestra propicia a Citerea*³³².

Apenas encontramos figuras literarias, limitadas a alguna comparación o metáfora, que destacan por sus calidades visuales : el amanecer en París³³³ LEAL DA CAMARA, siempre con un gabán negro colgado del hombro, *parecía un cuervo con un ala rota*, mientras que a Rafael URBANO su macferlán negro con esclavina, en su figura pequeña y morena, *le daba el aire de un murciélago*. La voz *metálica y altisonante* en las discusiones de VALLE es *clarín guerrero en el combate* ; el siempre hambriento y conformista Cuadrato era un *ángel mendigo, ángel infantil, desidioso, puro, caído en Madrid desde alguna nube de lapislázuli, perfilada con trazo de oro*, mientras que su contrafigura, el desconocido tragón al que los contertulios llaman Falstaff, ante su cena, es el *jefe caníbal que se prepara a despedazar al misionero en la plazoleta de un kraal africano*³³⁴. Otras veces se trata de comparaciones pictóricas, en las que destaca la preferencia por el GRECO. De nuevo Cuadrato, era semejante al hidalgo desconocido que el Greco pintó ; e insiste : *alguno de nosotros, sentimental, amanerado por el arte, creía vislumbrar en aquellos ojos claros la vaga veladura húmeda que el Greco puso en las pupilas de Cristo*

³³¹ *Arte, cine y ametralladora, op. cit.*, pp. 291, 293, 297, 266.

³³² *Estrafalarios, El Bidasoa*, fragmentos XXIII y XIII, nº 169 y 155, 30 de octubre y 24 de julio de 1948, respectivamente.

³³³ (...) *estamos hasta que la aurora ahuyenta, con la claridad de su mirada, los negros caballos de la noche.* (*Op. cit.*, fragmento XXII, nº 167, 16 de octubre de 1948).

*crucificado, cuando alza la cabeza dolorida entre nubes de pizarra en el lívido rompimiento de luz en un cielo polar*³³⁵.

Hay algún caso más de imágenes más extensas, de tono cómico : las que refieren al falso duelo protagonizado por Ricardo MARÍN y Manolo AGUADER, en el que actúa de maestro de campo el Conde del Campo. Cuando éste, amenazado por los contendientes, se ve obligado a refugiarse entre los asistentes, se señala : *así el torero de invierno, en la plaza cercada por carros en un pueblacho, perseguido por el novillo, se refugia, jadeante, entre los paletos de gorra peluda y alcayata al brazo ; y cuando, finalmente, AGUADER se finge muerto y todos se arremolinan a su alrededor, dice : se diría mi estudio redondel de la plaza de toros en el momento en que el cachetero se dispone a dar la puntilla al último de la tarde. Los molinetes de Ricardo MARÍN sobre su cabeza, con el sable, se comparan con un ventilador : tal el ventilador eléctrico de fulminante giro, colgado del techo en el caliginoso ambiente del café, zumba con rumor de enjambre*³³⁶ ; las que Ricardo Baroja se aplica a sí mismo con un periódico (como lechuza que lleva entre las garras aceradas al inocente ratoncillo para devorarlo tranquilamente en el fondo del mechinal, o como concejal que guarda en la cartera los billetes de Banco que u intervención en la contrata del Municipio la ha proporcionado, va de prisa y corriendo a mostrárselos a la fiel esposa y a la numerosa prole, así, periódico en mano, fui a tomar asiento junto al brasero candente en la terraza del café de Madrid), o al poderoso director de la agencia cinematográfica (era para los subalternos algo semejante a lo

³³⁴ *Gente del 98*, ed. cit., pp. 61, 84, 63, 150, 153.

³³⁵ *Op. cit.*, p. 149, 151.

³³⁶ *Op. cit.*, p. 172, 173.

que el Gran Lama, siempre oculto en el palacio de Lassa, misteriosa capital tibetana, es para los bonzos mendigos que se rascan al sol en el templo budista)³³⁷.

En Arte, cine y ametralladora y en Estrafalarios encontramos, además, algunas evocaciones enumerativas de tono lírico: la de las mujeres reales inmortalizadas en las obras del arte del escultor³³⁸, o la del antiguo París, reforzada por el paralelismo parcial:

¡Ah, París, ya no eres el de hace y treinta y más años !

Ahora recuerdo el París fin de siglo con melancolía. Muchos edificios, la urbanización, el alumbrado público, las comodidades y la rapidez en las comunicaciones han mejorado desde entonces. Ya no está cubierto el pavimento de las calles por aquella maloliente esterilla de paja expelida por los animales de tiro. El rojo, apoplético cochero no luce el sombrero con funda de hule, ni se arrebuja sobre el pescante con el balandrán de triple esclavina. No pasa, cariñoso, la fusta sobre el lomo de "Cocotte" (...) Ahora el rápido automóvil, encristalado y hermético, pasa lanzando por el escape de la popa pestífero vaho de esencia y aceite requemado.

*Ya no el pintiparado "bulevadier" - por la mañana, terno gris, guantes claros, botines blancos, bastón, sombrero también claro - clava el cristalino destello del monóculo en la dama que pasa en la berlina o en el cupé y se detiene en el próximo puesto de flores (...)*³³⁹

o la, muy descriptiva y emotiva, del Bidasoa

¡Risueñas orillas del Bidasoa, aguas verdes, pródigas en truchas; robledales murmuradores bajo el viento, regatos cristalinos que os desgranáis saltando entre graníticas peñas, blancos caseríos, vacas de hocico húmedo, borriquillos grises, carricoches cargados con pan, que una vieja, siempre enlutada, dirige; carabineros cetrinos que entretenéis el aburrimiento con la lectura de la "Novela Rosa", de la "Novela verde", de la "Novela Azul"; caseros de blusa negra, muchachas garridas con la cesta al brazo, riscos de Endarlaza, brumas montaÑeras, yo os saludo, mientras el

³³⁷ *Arte, cine y ametralladora*, op. cit., p. 284 y 294, respectivamente.

³³⁸ *Op. cit.*, p. 281.

³³⁹ *Op. cit.*, p. 279, 280.

*veloz automóvil se inclina en el peralte para tomar la curva de la carretera !*³⁴⁰.

u otra de la navegación a través del Canal de la Mancha :

*El valiente buque ataca, rompe la muralla movediza de la ola, que se levanta a proa amenazadora. ¡Obra maestra de la mecánica es el buque ! Domina a los elementos enloquecidos y marcha en línea recta. El viento silba en la jarcia, desgarrar en vedijas negras el penacho de humo espeso que lanza la chimenea (...)*³⁴¹.

Señalemos, por último, que el tono amable y distendido de Ricardo BAROJA se ve de vez en cuando matizado, como de hecho ya hemos señalado, por la inclusión de la propia subjetividad. Aunque esto se hace especialmente evidente en el prólogo a *Gente del 98*, de redacción posterior a los artículos, que oscila entre el optimismo del recuerdo de los buenos tiempos y cierto tono lastimero de quien los ve alejados y perdidos, en una madurez quizá desgraciada, está presente en toda la serie. Se expresa siempre con mesura, a través de frases y comentarios como *la verdad es que..., yo hubiera deseado que..., me acuerdo de..., no recuerdo quién..., sí puedo asegurar que..., que me perdone su memoria..., quisiera...noté... me extrañó...* ; y a través de alguna exclamación del tipo *¡Pobre Cornuty ! ¡Pobre Manuel Sawa !*

Ricardo Baroja escribió en ese mismo prólogo :

Yo hubiera deseado que todos los protagonistas de estas relaciones, precisamente los que cruzaron por el mundo su corta vida de miseria y entusiasmo, fuesen recordados (...). A la memoria de los que ya desaparecieron consagro mis escritos. Quizás al relatar episodios presenciados por mí no sea capaz de comunicar mis emociones. Si tal ocurre,

³⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 366.

³⁴¹ *Estrafalarios, El Bidasoa*, fragmento XXVII, nº 173, 27 de noviembre de 1948.

*el lector sabe muy bien lo que ha de hacer. Saltar con la vista a otra página*³⁴².

Si confiamos en esta afirmación, que parece querer presidir todos estos artículos, los motivos que le indujeron a escribir fueron principalmente personales, y el de *transmitir emociones* el que afecta a los lectores. Esto hace que el modo de relatar, de exponer, sea siempre íntimo, particular ; a la vez sin estridencias, sin excesos. Y lo logra.

En *Arte, cine y ametralladora* nos queda constancia de su desprecio por el cine (*¿Será posible que para hacer esa estupidez cinematográfica se haya gastado tantísimo dinero ?*) y por aquéllos a quienes les gusta (*¡Lástima de madre y de chicas !*) ; de sus andanzas agradables, como la contemplación de las bellas francesas (*¡Compensación grata para el paseante, espectador sencillo en las aceras de las calles parisienses y no parisienses !*) y desagradables, víctima de la improvisación de los responsables de los estudios cinematográficos (*¡Ay de los peliculeros ! ¡Nuestro destino era bien adverso !*) ; su sorpresa ante hechos inesperados (*¡Que el lector, si gusta, ate esa mosca por el rabo !*)³⁴³ ; pero, sobre todo, sus apuradas reflexiones mientras dura su aventura revolucionaria : *¡Triste porvenir el mío ! ¿Qué necesidad tengo yo de meterme en este lío ? ¿Cómo me las arreglo para separarme de mi mujer antes de llegar a la estación de Hendaya ? ¡Ay, mi inapetencia no obedecía tan sólo al estrujón de la ametralladora sobre mis órganos digestivos, sino a la terrible inquietud que embargaba mi pensamiento !, y el alivio*

³⁴² *Gente del 98*, op. cit., p. 53.

³⁴³ *Arte, cine y ametralladora*, op. cit., pp. 298, 281, 276, 344.

final : ¡Ah!... ¡Qué tranquilidad...!, ¡qué gusto...!³⁴⁴. Encontramos, incluso, alguna ironía : aludiendo a cierta música desagradable (*más que música resultaba mucosidad sonora*), al definir el cine para conseguir un papel, hipócritamente (*rasgueé, sin que mi mano temblara, que el "cine" es lo más exquisito y admirable que el bípedo implume ha podido realizar sobre el haz de la tierra*), o al comentar las dificultades idiomáticas de los españoles en París (*para nuestra sonora compatriota, la diferencia que existe entre los idiomas se zanja apretando el resuello en las cuerdas vocales. Fenómeno que no han tenido en cuenta todavía los filólogos*³⁴⁵).

³⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 356, 360, 349, 347, 355.

³⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 267, 275, 277.

6. TEATRO.

6. 1. El Mirlo Blanco. La concepción dramática de Ricardo Baroja.

El Mirlo Blanco fue una tertulia y grupo de teatro de cámara que se reunía, en un principio los domingos por la tarde, en casa de Ricardo Baroja y su esposa, Carmen MONNÉ, en la calle de Mendizábal número 24, al menos desde 1924. Junto al escritor, lo impulsaron VALLE - INCLÁN y Cipriano RIVAS CHERIF. También participó activamente Carmen BAROJA, que nos deja el testimonio de aquellos días en un artículo³⁴⁶. El nombre era una imitación paródica de los nombres de algunas compañías teatrales extranjeras, rusas y alemanas, que recorrían Europa en aquella época (*Los Murciélagos, Pájaros azules, Gallos de oro...*). Actuaban en ella como intérpretes los propios BAROJA, incluidos los tres hermanos y Carmen MONNÉ, VALLE, RIVAS CHERIF, la actriz, esposa de VALLE, Josefina BLANCO, Francisco VIGHI, Carmen JUAN DE BENITO, Francisco GARCÍA BILBAO, Natividad GONZÁLEZ, Raymonde de BACK DE GOLDENBERGER, María A. de ABREU, DE LA FUENTE, Gallego, PITTALUGA, Herminia PEÑARANDA, A. AMOR, LÓPEZ RUBIO, Consuelo TREVIÑO, GORBEA, Julio CARO BAROJA, que era entonces un niño, etc. Por razones de espacio, el aforo era limitado - algo más de cincuenta personas - ; al principio, la entrada era gratuita, pero luego se cobraban veinte pesetas de entrada, que servían para cubrir mínimamente los gastos

³⁴⁶ "El teatro. Memorias íntimas de un teatro de cámara. Desde el nodo de "El Mirlo Blanco", en *La Gaceta Literaria*, nº 8, 15 de abril de 1927, p. 47.

ocasionados. Entre el siete de febrero de 1926 y el siete de agosto de 1927 se presentaron cinco programas distintos³⁴⁷, con preferencia por las obras de Pío BAROJA (*Adiós a la bohemia*, *Arlequín*, *mancebo de botica o los pretendientes de Colombina*, el 20 de marzo de 1926), Ricardo (*Marinos vascos*, *El maleficio*; *El Pedigree*, que se ensayó, pero no llegó a representarse), y, por supuesto, VALLE INCLÁN (el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, el siete de febrero de 1926; *Ligazón*, un auto para siluetas escrito para la ocasión, el ocho de mayo) y RIVAS CHERIF (*Trance*, un “cuadro de gran guiñol” el 20 de marzo de 1926)³⁴⁸. La programación ofrecida fue, en definitiva, la siguiente :

7 de febrero de 1926 :

Los cuernos de don Friolera, de VALLE INCLÁN (prólogo y epílogo)

Marinos vascos, de Ricardo BAROJA

Adiós a la bohemia, de Pío BAROJA

20 Y 21 de marzo de 1926 :

Misérias comunes, de O'HENRY

Diálogos con el dolor, de Isabel de OYARZÁBAL

Trance, de RIVAS CHERIF

Arlequín, *mancebo de botica*, de Pío BAROJA

8 Y 9 de mayo de 1926 (a beneficio del Lyceum Club)

Arlequín, *mancebo de botica*, de Pío BAROJA

Marinos vascos, de Ricardo Baroja

Ligazón, de VALLE INCLÁN

³⁴⁷ Manuel AZNAR SOLER, *Valle Inclán Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, 1992, p.86.

³⁴⁸ Según Enrique Díez Canedo, se representaron, en sucesivas sesiones : *Marinos vascos*, un acto de Ricardo Baroja nunca puesto en escena, *Adiós a la bohemia*, de Pío; y el prólogo y epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, de Valle. (*El Sol*, 9 de febrero de 1926; *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. V. *Elementos de renovación*, México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 149-151); *Misérias comunes*, diálogo de O'Henry, *Arlequín*, *mancebo de botica*, o *Los pretendientes de Colombina*, de Pío, y un “paso de gran guiñol” de Rivas Cherif (*El Sol*, 23 de abril de 1926; *op. cit.*, pp. 151-152); *El viajero*, cuento en dos actos de Claudio de la Torre, *Eva y Adán*, un acto de Edgar Neville, y *El gato de la Mère Michel*, guiñolada en dos cuadros de Carmen Baroja de Caro (*El Sol*, 23 de junio de 1926; *op. cit.*, pp. 152-154); *El maleficio*, un diálogo en dos actos y tres cuadros, y *El torneo*, un acto, ambos de Ricardo Baroja - el tercero, inspirado en un cuento de Pío -, y *El café chino*, drama sintético del mexicano Eduardo Villaseñor (*El Sol*, 29 de marzo de 1927; *op. cit.*, pp. 154-155).

19 Y 20 de junio de 1926

El viajero, de Claudio de la TORRE

Eva y Adán, de Edgar NEVILLE

La Mère Michel, de Carmen Baroja

Después del verano, se dieron dos sesiones en el Círculo de Bellas Artes, en noviembre y diciembre de 1926, bajo la dirección de VALLE INCLÁN y con el nombre de *El Cántaro Roto*. El 1927 regresaron a la casa de la calle Mendizábal :

26 y 27 de marzo de 1927

El maleficio, de Ricardo BAROJA

El torneo, de Ricardo BAROJA

El café chino, de Eduardo VILASEÑOR

27 de agosto de 1927 (en Irún, a beneficio del Hospital)

El torneo, de Ricardo Baroja

El café chino, de Eduardo VILLASEÑOR

La Mère Michel, de Carmen BAROJA

Este experimento se inscribe en los intentos de renovación de la escena española que, desde los años veinte, hizo Cipriano RIVAS CHERIF : desde el *Teatro de la Escuela Nueva*, un teatro que pretendía romper la identificación entre “teatro artístico” y aburrimiento experimentalista³⁴⁹, hasta su dirección del Teatro Español, desde 1930, con Margarita XIRGU y, después, con Enrique BORRÁS ; pasando por el *Teatro de los Amigos de Valle - Inclán* (1920) y la *Compañía del Cántaro Roto* (1926), auténtica continuadora de la experiencia de *El Mirlo Blanco* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, etc. La intención es acabar con el *rebajamiento industrial del teatro* y con *tanta pobreza y desamparo artísticos*³⁵⁰. Para RIVAS CHERIF, cualquier intento de renovación pasaba en España

³⁴⁹ Manuel AZNAR SOLER, *Op. cit.*, p. 23.

³⁵⁰ Cipriano RIVAS CHERIF, “Divagación a la luz de las candilejas”, *La Pluma*, Madrid, 3 de agosto de 1920.

necesariamente por VALLE - INCLÁN. Ricardo Baroja participó en cierto modo en algunas de estas empresas, en parte por su amistad con VALLE, en parte por su versatilidad. No sólo intervino decisivamente en *El Mirlo Blanco*, sino que además iba a participar en el poco productivo *Teatro de los Amigos de Valle - Inclán* como pintor y decorador, entre otros. Enrique DÍEZ CANEDO lo define como un teatro que va más allá del de simples aficionados, que podría llegar a ser un teatro pequeño, libre, vivo, que fuera germen de públicos más exigentes en materia de arte que los grandes públicos de ahora³⁵¹. Es discutible, sin embargo, que en Ricardo Baroja estuviese presente esa intención pedagógica que era clara, sin embargo, en RIVAS CHERIF.

Es difícil hacerse idea clara de una concepción dramática, la de Ricardo Baroja, a través de tan pocos testimonios : los referentes a *El Mirlo Blanco*, un teatro de trascendencia, pero de horizontes poco más que domésticos, y de tan sólo dos obras conservadas - incluso, una de ellas, no más que un primer intento en el que no hay todavía una perspectiva definida -. Debemos limitarnos pues, principalmente, a los testimonios vertidos en los fragmentos anexos al texto de *El Pedigree* : un prefacio, pronunciado por Juan Gualberto NESSI, una carta del autor al empresario que supuestamente se interese por representar la obra, y una *Autocrítica*.

Aunque reconoce no tener buena prensa, sea por el poco valor de sus obras, por su antipatía personal, o por sus continuas censuras a los plúmbeos

³⁵¹ *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936. V. Elementos de renovación*, México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 150.

críticos - consideración que incluye a los de cualquiera de las artes y las letras -, se queja del ambiente poco propicio para dar a conocer una obra : o la prensa no dice nada, o dice algo sistemáticamente desdeñoso, o hay que pagarse una autocrítica. Por eso desiste de entrar en ese sistema, prefiere quedar al margen de esos circuitos³⁵², así como de los lugares habituales de representación : en la carta al empresario, hombre de teatro por excelencia, por su trascendencia en todo el proceso de creación y difusión, le echa en cara humorísticamente *llevar adelante los negocios escénicos con el mismo sentido artístico de un abarrotero o un fondista*. A pesar de todo, socialmente, los empresarios siguen gozando de una gran aceptación : están engreídos, satisfechos de sí mismos, e imponen su autoridad a los *desdichados* autores y actores³⁵³. Hay incluso una cierta autocomplacencia en el hecho de que su obra sea irrepresentable : lo sabe y lo advierte.

Se aboga por un teatro que no sirva para nada : ni para demostrar tesis alguna, ni para corregir defectos sociales, ni para resolver problemas psicológicos ; así debe ser la mayoría de la literatura. Se aleja conscientemente de los *hombres serios*, que la utilizan para *alcanzar el camino de la perfección y la ruta que la Humanidad debe seguir para alcanzar la felicidad*, y prefiere quedar en la perplejidad al contemplar su obra, que finalmente conviene en calificar como *una inútil fantasía*³⁵⁴.

³⁵² *Autocrítica, El Pedigree, OO. SS.*, p. 311.

³⁵³ *Carta al empresario, Op. cit.*, p. 267.

³⁵⁴ *Prefacio, Op. cit.*, pp. 235-236.

Se busca la diferencia con e el teatro de los QUINTERO, de MARTÍNEZ SIERRA, de SASSONE, de MUÑOZ SECA, de ARAQUISTAIN, de FRUTOS, de BENAVENTE, de ASENJO, de TORRES DEL ÁLAMO, de ARDAVÍN o de LINARES RIVAS, que tienen en común la verosimilitud de sus obras. El teatro moderno no le dice nada. No le gustan IBSEN, ECHEGARAY, GUTMERÁ. Envidia a CALDERÓN, sobre todo en *La devoción de la cruz*, a SHAKESPEARE en *El rey Lear*, y a los clásicos, ESQUILO, en *Prometeo*, a ARISTÓFANES, a PLAUTO. Reconoce influencias de WELLS (*La guerra de los marcianos*, que leyó en el folletín de *El Imparcial* hace años) y Bernard SHAW (sobre todo *Androcles y el león* y *Santa Juana*). Su teatro no es verosímil, carece de sentido común. Y, pese a lo que reconoce como deficiencias en sí mismo, en su manera de hacer teatro, quisiera un teatro *inmoral, sexual, trágico, bufo, inverosímil y arbitrario*.

6. 2. Obras.

Las dos únicas obras dramáticas de Ricardo Baroja que conservamos, y en las que vamos a centrar, por tanto, nuestro estudio, son *Olimpia de Toledo* y, más importante, *El Pedigree*. Sin embargo, queremos recoger testimonio de otras muchas, que quizá en un futuro puedan recuperarse.

6. 2. 1. Noticia de obras perdidas.

En 1915, con cuarenta y cuatro años, consigue que le sea estrenada por la compañía Guerrero - Mendoza su obra *El Cometa*; y publica *Camino* en una revista mensual. De 1922 es, probablemente, el drama *Marino Faliero*. En *El Mirlo Blanco* se representaron algunas obras suyas: en 1925, el 7 de febrero, y otra segunda vez, bajo la dirección de Cipriano RIVAS CHERIF, *Marinos vascos*³⁵⁵; en 1927, un diálogo en dos actos y tres cuadros, *El maleficio*; y un "acto" inspirado en un cuento de Pío BAROJA, *El torneo*³⁵⁶. Por último, *La venta*, una adaptación del artículo *El ventero*, del DUQUE DE RIVAS; y *Bienandanzas y fortunas*, drama en verso, perdido, sin publicar, que cita Pío CARO BAROJA en su introducción a las *Obras Selectas*.

³⁵⁵ Citada por DOUGHERTY - VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 346: Entrada número 1639: "Marinos vascos". Autor: Ricardo Baroja. Compañía: "El Mirlo Blanco". Director: Rivas Cherif, C.. Escenografía: Ricardo Baroja. Temporada: 1925. Teatro: Casa Baroja. Fecha: 07/02/26. Representaciones: 2. Tipo de montaje: aficionados.

También la cita Julio CARO BAROJA en su "introducción" a las *Obras Selectas* del autor.

³⁵⁶ Citados por Enrique DÍEZ CANEDO en un artículo en *El Sol*, del 29 de marzo de 1927 (vid. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. V. *Elementos de renovación*, México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 149-151).

6. 2. 2. *Olimpia de Toledo. Drama.*

Olimpia de Toledo se publicó en 1923 a lo largo de los números 33, 34 y 35 de la revista *La Pluma* (febrero, marzo, abril). Recrea unos días de la vida de una bailarina de espectáculo de variedades o *music hall*, quizá basada en la vida de Tórtola DE VALENCIA³⁵⁷, cuyo nombre da título a la obra : su concepto de la vida, frívolo y profundo a la vez, su lucha por ascender socialmente y por mantenerse en el candelero al precio que sea, tiene como episodio central sus relaciones con un enamorado no deseado, del que es víctima y verdugo.

6. 2. 2. 1. *Historia.*

Por lo que se refiere a la estructura superficial, la obra se divide en tres actos (con ruptura de la continuidad espacio temporal, aunque sin cambio de personajes, que son prácticamente los mismos); cada uno con un número equivalente de escenas, como veremos luego. La distribución de la historia es, consiguientemente, la tradicional, con exposición, culminación y solución. El primer acto sirve para plantear la situación inicial - quiénes son los personajes y qué relaciones les unen -, a través de la conversación al respecto de varios de ellos. Aquí se introduce ya el carácter y personalidad dominante, el de Olimpia, primero de forma referida y luego en plena acción, ante sus amigos, ante el periodista y ante el empresario. El otro personaje principal, Julio, sale a escena al final del acto para confirmar todo lo que ya se nos ha dicho sobre él y su relación enfermiza con la bailarina. El segundo acto presenta ya en plenitud el

³⁵⁷ Así lo señala Julio Caro en la introducción a las *Obras Selectas*, p. 25.

ambiente vital en que se desenvuelve Olimpia, y en el que, por accidente, se encuentra Julio, un joven pintor ajeno a todo ese mundo. Ella se prepara para la representación inminente, y el escándalo de Julio, anunciado, culmina cuando ésta se verifica. Es curioso que la danza no se desarrolla ante los ojos del espectador, sino referida a través de los del pintor, horrorizado. Su indignación consiguiente, de amante despreciado, herido, es el conflicto central, agravado por el interés repentino de Olimpia por el duque de Bistonia, que está entre el público. El acto acaba con un clímax casi deshecho : el enfrentamiento entre ambos, cuya tensión rompe la mujer al darse cuenta de que la situación es tragicómica y quitarle dramatismo con sus carcajadas. En el tercer acto han transcurrido ya unos días : Julio no ha vuelto por el teatro y Olimpia se dispone a partir al extranjero, se supone que con el duque, ya conquistado. Tras una visita mediadora de la madre de Julio, los jóvenes vuelven a encontrarse, sin ceder ninguno de ellos en sus pretensiones. Él, con tentaciones primeras de quitarse la vida, acaba atacando a la bailarina violentamente e hiriéndola con un puñal.

En los tres casos se hace uso de lo que SPANG³⁵⁸ denomina *historia oculta*, que no se desarrolla en el escenario sino fuera de él, y que se recupera narrativamente - a través del diálogo de las figuras en escena - ; en este caso, después de haber transcurrido y, obviamente, a través del filtro de alguno de los personajes. Así, en el primer acto, la conversación en torno a Olimpia y su forma de actuar, sirve para caracterizarla, como veremos después ; en el

segundo, no asistimos directamente a la provocadora danza de la mujer, sino que, al contemplarla a través de la descripción de Julio, la atención se condensa en torno a los acontecimientos y a la perspectiva que interesa : el punto de vista de Julio. A través de éste se define al propio personaje masculino y, probablemente, se evita una escena de representación difícil, o que escapaba a las pretensiones del autor. Igualmente, en el tercer acto, el salto temporal y el desconocimiento de lo sucedido en el intervalo, se salvan a través de la conversación entre Paca y doña Lorenza.

La historia principal es la de Olimpia y sus admiradores, en especial Julio ; pero pueden señalarse otras más, secundarias y complementarias a ésta : la de las pretensiones de la Mogigona con respecto a Paquiro para su hija, cuyo fracaso se conecta con la acción principal porque es el que desencadena el presagio negativo, aunque sin precisar, sobre Olimpia, que luego se cumple con el ataque de Julio ; la de Paca y Paquiro, iniciada ya muy tardíamente y, por tanto, poco más que esbozada : su importancia con respecto a la principal está en que el amor del torero a la criada, no sabemos si real o fingido, por despecho, supone un desprecio para la bailarina, que la reafirma en sus convicciones vitales. Y, tercera, la de las recomendaciones solicitadas por un tal don Vicente, deudo de don Esteban, cuya conexión no pasa de su coincidencia espacio - temporal con la representación ; pero que tiene el interés de configurar un ambiente que el autor quiere de época y de clase, muy a tono con sus ideas sobre la sociedad española y su corrupción. Por otro lado, pese a tratarse de una

³⁵⁸ Kurt SPANG, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsu, 1991, p. 120.

obra de teatro sobre ambientes teatrales, y a pesar de referirse una representación, una danza, en realidad, hay un único nivel de ficción ; y, en todo caso, Olimpia la vive como real, como la realización de unos anhelos vitales que, en cierto modo, sólo Paquiro, primero, y, pese a todo, Julio, le pueden ofrecer en realidad.

Cada uno de los actos se divide en escenas, definidas por las entradas y salidas de los personajes - el cambio de número de figuras en el escenario - sin ruptura espacio - temporal. El acto primero y el tercero se componen de trece de ellas. El segundo de quince, por más que, debido a un error en la numeración, que incluye *decimosegunda* y *duodécima*, sólo se cuenten catorce. Pueden considerarse, por tanto, equivalentes ; al igual que la extensión de las mismas, con diferencias en general poco significativas. Sin embargo, hay alguna excepción : en los actos primero y segundo aparecen algunas muy breves : cumplen el requisito de presentar la entrada y salida de los personajes, y, por tanto, así las considera el autor en los epígrafes. Pero su escasa entidad nos hace pensar que son elementos de pura transición. Son las siguientes : en el primer acto, la cuarta, en que Augusto se ha adelantado y comenta los caprichos de Olimpia (*salieron a comprar unos pendientes y vuelven con un perro, después de incontables cambios de opinión de la estrella*) ; sirve para dar pie a la entrada de la bailarina, ya en la escena siguiente. En el acto segundo, la cinco : después de que ha salido don Vicente, comentan breve y humorísticamente el poder de las recomendaciones, y en la seis un avisador da paso a Olimpia. Quizá con alguna consistencia mayor, la sexta del primer acto, en que entra Paca

anunciando la llegada del periodista : su dueña dispone que todos los amigos, a quienes había echado de su habitación, se queden para que éste no le robe demasiado tiempo. Un nuevo cambio de parecer con valor caracterizador del personaje principal. Y la novena del segundo, en que los amigos comentan brevemente el verismo del baile de Olimpia en el momento en que finge un apuñalamiento : la destacamos por su valor caracterizador del personaje, de nuevo, y por el, quizá, simbolismo de la sangre como anticipación de los sucesos posteriores.

Señalemos, por otro lado, la unión consecuente de las escenas, encadenadas a través de la presencia de los personajes, de modo que en ningún momento queda el escenario vacío, y a través de una coherencia temática y de situación. Las secuencias y los actos mantienen una sucesión cronológica, suceden consecutivamente ; no hay yuxtaposición de secuencias ni simultaneidad temporal.

Es indiscutible, creemos, que la forma de composición de la historia es cerrada, pues se presenta como un todo acabado a través de la progresión de la división tripartita tradicional. Sin embargo, el desenlace, que sucede de una forma brusca, no queda exhaustivamente aclarado, ni mucho menos sus consecuencias ; consideramos que se trata de un acierto, pues la tensión dramática, de otro modo, quedaría rota.

6. 2. 2. 2. Personajes.

Los personajes que el autor incluye en su nómina inicial son doce, aunque luego introduce uno más. Los principales son, además de la bailarina,

sus admiradores : don Esteban, Paquiro, Augusto y Julio. Ella es una mujer hermosísima, de gran atractivo, que ha alcanzado el éxito desde unos orígenes humildes. Acostumbrada a que todos sus caprichos sean satisfechos, a ser atendida, lleva una vida libre y despreocupada, y es cruel y superficial - aunque luego se revela como profunda, demasiado incluso -. La conocemos por los comentarios sobre ella y sobre sus actos, y por sus mismas acciones y palabras. Los admiradores, aunque con personalidades propias, pueden agruparse en dos bloques : don Esteban, el rico y poderoso, Paquiro, el torero castizo, y Augusto, el poeta. Tienen en común su interés por Olimpia, pero también su falta de amor verdadero por ella. Son utilizados por la bailarina, pero también ellos la utilizan : uno, como pasatiempo lujoso en que gastar un dinero que le sobra, otro, como reclamo publicitario que acreciente su fama de castizo y su majeza ; el tercero, como estímulo para la inspiración, para la creación. Julio queda solo : es el único para quien Olimpia es amor, es vida, es necesidad. Paca, la criada, está en medio de todos ellos : es fiel, honesta y discreta, tal y como todos, excepto Olimpia, reconocen ; sus actos lo confirman, y le añaden el matiz del orgullo y la inteligencia al ser despedida por su señora.

Personajes secundarios son, en primer lugar, doña Lorenza, la madre de Julio, que acude a interceder por su hijo ante la bailarina. Su función, a través del contraste, es la de redefinir, de una manera más profunda, pero igualmente cruel, el personaje de Olimpia ; y la Mogigona, una gitana que merodea por el camerino de la artista, reclamando para su hija al torero Paquiro : su misión, aparte el tipismo al que tan aficionado es Ricardo Baroja, es la de formular un

vaticinio negativo, que se cumple, acerca de la fidelidad de las amistades - no se especifica si se refiere a la traición del torero con Paca o a la venganza de Julio -. El empresario, el periodista y el solicitante de recomendaciones, Vicente, tienen la función de crear un ambiente que convenza , tanto de época como de medio. Y por fin, completamente accesorios, un botones y el avisador del teatro.

En cuanto al grado de particularización o individualización en la caracterización de los personajes, y siempre con la salvedad de lo que los pueda modificar la acción de un director o los propios intérpretes, podemos afirmar que casi todos son unidimensionales o *planos* : un rasgo único de carácter define a cada uno de ellos, y tampoco se profundiza en él. Tan sólo en el caso de la protagonista hay un intento de acercamiento mayor, que la asimila a un personaje pluridimensional o *redondo* : el efecto es más interesante por cuanto que este enriquecimiento se produce en el transcurso de la obra. La que creíamos una criatura sin sentimientos, frívola, incapaz de un pensamiento trascendente o mínimamente serio respecto de ella misma o de los demás, se *desnuda* ante la madre de Julio, doña Lorenza : no por ello deja de ser cruel, pero sí revela una faceta más profunda de su personalidad : reconoce su falta de compasión, pero la justifica por la que nadie tuvo hacia ella en los momentos difíciles de su juventud. Es consciente además de su éxito, que, en cierto modo, salva fronteras sociales y personales, lava su marginalidad, que en otras circunstancias se le recriminaría. Olimpia de Toledo es cruel, pero sincera ; es frívola, pero su alma esconde el dolor. Con todo, tampoco podemos decir que el grado de individualización sea tal que le haga superar la categoría de *tipo*, como

tampoco al resto de los personajes. Todos ellos, además, se definen como *estáticos*: no hay evolución interna, no hay cambio en sus posturas vitales - aunque, evidentemente, sus actos estén orientados por las circunstancias -.

La caracterización de los personajes se debe casi exclusivamente a ellos mismos y no al autor, dada la casi inexistente presencia de acotaciones. Éstas se limitan, en el caso de Olimpia, a una referencia a su salida *sin medias, descalza*³⁵⁹, y alguna más, breve, al traje que lleva³⁶⁰ y al estado en que acaba su danza - *jadeante, despeinada, flores en la mano izquierda y el puñal en la derecha* -. La elección de los nombres es un procedimiento de caracterización implícito que no carece de importancia, especialmente en los casos de Olimpia de Toledo, Paquiro y la Mogigona, que confirman unas expectativas definidas por la verosimilitud y cierta dosis de tipismo. Por lo demás, como decimos, los datos de caracterización vienen dados por los propios personajes, que hablan de sí mismos o de los demás. A la primera posibilidad se recurre sobre todo en el caso de Olimpia: ella se va definiendo por sí misma a lo largo de la obra, por y para sus admiradores. No extraña el recurso, en una obra teatral, pues es coherente con la cierta egolatría, con el protagonismo un tanto narcisista de la bailarina. Y así, los rasgos a través de los que se define, oscilan entre:

a.- la arbitrariedad caprichosa, entre infantil y perversa, de que hace gala: se considera la mejor de las bailarinas de la época, se admira físicamente, confiesa

³⁵⁹ *Olimpia de Toledo*, Madrid, *La Pluma*, nº 33, 34 y 35 (febrero, marzo, abril), 1923, p. 145. Seguimos la paginación de la revista, obviamente, no correlativa entre números consecutivos.

³⁶⁰ *Op. cit.*, p. 196.

volverse loca con los aplausos, quiere parecer *endemoniada* a los ojos de los hombres³⁶¹.

b.- y la profundidad y realismo, casi trascendencia, en la forma de ver la propia realidad y condición : quiere que sus admiradores sean sus esclavos, hacer su voluntad en todas las ocasiones, no se siente sujeta por ningún hombre, por lo que deben compartirla entre todos ellos, es incapaz de entregar su corazón³⁶² ; le interesa el dinero y prefiere lo imprevisto a cualquier norma o conveniencia social ; y, por encima de todo, se interesa por ella misma, *se quiere a sí misma*³⁶³ ; sabe que una mujer *perdida*, no cree en el amor ni en la compasión, y aspira a ser loba, ya nunca más cordera³⁶⁴ ; y aunque ella se expresa a través de la danza, una danza *de seducción, terrible, trágica, cruel y fría*, en el fondo envidia a Paquiro por la tragedia de su oficio, por su juego con la muerte³⁶⁵.

En otros personajes también se da, de una forma mucho más marginal, este tipo de autocaracterización : don Esteban, presentado como el adinerado del grupo, alega tener también otras cualidades de seducción³⁶⁶. Paquiro reconoce su miedo, humano, ante los toros, y que vive del público³⁶⁷. Paca hace gala de su independencia, se siente diferente de su señora, porque no le gusta el

³⁶¹ *Op. cit.*, pp. 152, 196, 210, 215.

³⁶² *Op. cit.*, pp. 147, 157, 215 y ss., 296.

³⁶³ *Op. cit.*, pp. 296, 216, 221.

³⁶⁴ *Op. cit.*, pp. 295, 281, 283, 220.

³⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 197, 210.

³⁶⁶ *Op. cit.*, p. 136.

³⁶⁷ *Op. cit.*, pp. 137, 138.

baile, con todo lo que esto, en sus circunstancias, conlleva, y reconoce que a su lado se ha vuelto desconfiada³⁶⁸.

El segundo tipo de datos viene dado por los personajes acerca de otros, y, de nuevo en este caso, Olimpia es la privilegiada, especialmente al principio de la obra y a modo de presentación preliminar, previa a su actuación : a través de Paca, la criada, sabemos de su afición al lujo y a lo bueno, que improvisa en el momento todos sus bailes, y que tiene unas raíces castizas difíciles de olvidar³⁶⁹; y a través de Augusto, el poeta, conocemos una interpretación trascendente de Olimpia y de su arte, en una envoltura humana quizá tiránica, aunque encantadora, equiparable a *Carmen*, a una pantera negra³⁷⁰; y de su carácter cruel, egoísta y calculador, sólo disculpable por la infelicidad de su pasado³⁷¹. La mayoría de las informaciones explícitas sobre el resto de los personajes se engloban aquí : de Paca se nos dice, a través de la Mogigona, que es guapa y arisca³⁷². Don Esteban y Augusto hacen notar su diferencia con su dueña : es inteligente, pero no está probablemente capacitada para ganarse la vida de chulapona, o *dándose a la mala vida*³⁷³. Del poeta, Augusto, que es pobre - aunque tiene cierto éxito literario -, y que vive obsesionado por la poesía³⁷⁴. De don Esteban, que es *rico, simpático, barbián*, según Paca³⁷⁵; una opinión

³⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 134, 139, 285.

³⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 135, 136.

³⁷⁰ *Op. cit.*, pp. 145, 152, 217, 287.

³⁷¹ *Op. cit.*, p. 297.

³⁷² *Op. cit.*, pp. 132, 134.

³⁷³ *Op. cit.*, pp. 136, 293.

³⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 135, 143.

³⁷⁵ *Op. cit.*, p. 136.

semejante tiene de él Olimpia, aunque analiza algo más : su afán de poseer no le permite distinguir entre objetos preciosos y mujeres³⁷⁶. Paquiro le admira el dinero y el saberlo gastar, cualidad poco común³⁷⁷. El torero, cuyo modelo es el tradicional en ese oficio, es *valiente, gastador y buen mozo*³⁷⁸. De Lorenza, la madre bienintencionada, que es incapaz de razonar acerca de su hijo y que tiene el egoísmo de las buenas madres³⁷⁹. Finalmente, la caracterización de Julio, el pintor enamorado : es poco más extensa que la de sus compañeros de fortuna, pero la diferencia con ellos estriba en la dosificación mucho más paulatina de la información que le atañe. Sabemos que es sombrío³⁸⁰, que los demás le consideran, misteriosamente al principio, un *caso perdido*³⁸¹ ; que está enamorado de la bailarina, que pone su vida en ese amor y que, siendo celoso y no yéndole el papel de chulo, no tiene remedio³⁸². De este modo, y con escasas pinceladas caracterizadoras, nos vamos adentrando en su problemática de una forma diferente a la de los demás, de modo que queda dotada de misterio ; y su amor, su personalidad, por otro lado no mucho más detallada, destaca entre las otras.

Hasta aquí nos hemos referido a la caracterización explícita, pero también los personajes configuran su individualidad de una manera implícita, a

³⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 141, 142.

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 142..

³⁷⁸ *Op. cit.*, p. 206.

³⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 288, 294.

³⁸⁰ *Op. cit.*, p. 137.

³⁸¹ *Op. cit.*, p. 204.

³⁸² *Op. cit.*, pp. 204, 206, 295 y 221, respectivamente.

través de su forma de actuar o a través de su forma de expresarse. Así, Olimpia está satisfecha de sí misma y de su éxito, tiene un gran afán por competir, por considerarse mejor, por encima, sea de una compañera de profesión, sea del torero. Tampoco está libre de la envidia. Es seductora, caprichosa e ingeniosa, graciosa. Destaca su sensualidad, tanto en los movimientos como en la forma de vestir o de maquillarse - se dora incluso los pies y las manos para salir a escena -. Incluso no carece de cierto nivel cultural, pues toma modelos clásicos de la historia del arte para sus túnicas y atuendos. Aduladora cuando le conviene, frívola y superficial en sus intereses, cruel e insensible en el momento en que desea obtener algo. Sin embargo, al hablar con la madre de Julio, se descubre en ella cierta sinceridad trascendente que nos indica que no se engaña a sí misma, que sabe bien quién es y a costa de qué sacrificios y humillaciones ha llegado a donde está. Los admiradores se autodefinen a través de la descripción del "amor" que sienten por la bailarina : ninguno la ama de verdad, todos piensan, en el fondo, en ellos mismos antes que en Olimpia. Para don Esteban no pasa de ser un pasatiempo de lujo que se sustituye en cuanto se corre el peligro de enamorarse y perjudicar a la familia verdadera³⁸³. Para Augusto es sólo un estímulo creador, que le impide profundizar en la realidad de Olimpia como persona³⁸⁴. Para Paquiro es un trofeo a través del que el público reconoce su majeza³⁸⁵. Sin embargo, todos ellos se sienten algo molestos al verse sustituidos

³⁸³ *Op. cit.*, pp. 142, 204. Veremos los *discursos* acerca de la moral, la familia y la sociedad de don Cayo en la novela *Fiebre de amor*.

³⁸⁴ *Op. cit.*, p. 205.

³⁸⁵ *Op. cit.*, p. 204.

por el duque de Bistonia. Otras cualidades menos trascendentes en la trama adornan a los protagonistas : la lealtad de Paquiro, que reconoce el mérito ajeno³⁸⁶ sus propias limitaciones, o la modestia de Augusto sobre su obra³⁸⁷.

Frente a tanta superficialidad, al menos reconocida, Julio es el sentimiento en toda su autenticidad : el amor desprovisto de literatura, el amor como vida. Sin embargo, la caracterización implícita de este personaje es la menos cuidada : sus intervenciones, escasas y escuetas, lo revelan como un personaje sombrío, taciturno, torvo y siniestro. Sólo en cierto momento, al final del primer acto, llora desesperado por el desprecio de su amada. Es el único que se engaña a sí mismo, que ha perdido la capacidad de razonar, pues cree incluso, y ahí fundamenta sus actos, que Olimpia era diferente, más honesta, cuando la conoció ; y que quizá por amor a él sea capaz de dejar su vida actual. Los demás personajes disfrutan de una caracterización accesorio : en Paca destaca la discreción con la Mogigona respecto a su ama, su fidelidad, honestidad y dignidad³⁸⁸. A la gitana la define su zalamería y su entusiasmo por el arte de Olimpia, a pesar de que es rival de su hija en lo que se refiere a los favores del torero³⁸⁹. Y Vicente, el pedigüeño, es rastrero, servil³⁹⁰.

³⁸⁶ *Op. cit.*, p. 142.

³⁸⁷ *Op. cit.*, p. 149.

³⁸⁸ *Op. cit.*, pp. 133, 135, 139, 292.

³⁸⁹ *Op. cit.*, escena primera ; p. 212.

³⁹⁰ *Op. cit.*, pp. 200 y ss.

El código a través del cual conocemos esta información es, eminentemente, el verbal; tanto a través del diálogo o el monólogo³⁹¹, como después veremos, cuanto mediante la manera de expresarse, el tipo de lenguaje empleado por los personajes: especialmente en los casos de la Mogigona, Paca, Paquiro y, en menor medida, de don Esteban, en quienes el idiolecto es menos neutro. Otros códigos de caracterización posibles, extraverbales - fisonomía, estatura, mímica, maquillaje, gestos, movimientos...-, muy importantes incluso en la concepción más clásica de la dramaturgia, no se encuentran detallados suficientemente para un estudio que se basa en el texto exclusivamente, y quedarán para la labor del director y de los actores.

El número de personajes, como vemos, es reducido. En cuanto a su distribución en las escenas, sólo consideramos significativo el hecho de que el enfrentamiento entre las dos figuras clave, Olimpia y Julio, se produce en ocasiones a través de su presencia única en el escenario: en la escena final del primer acto, en que la tragedia se intuye mediante las lágrimas silenciosas de él y las carcajadas de ella; en la última escena del tercer acto, en que ella responde, retadora, a las peticiones de Julio y él la hiere. Otros momentos de tensión ellos cuentan con la presencia de Augusto como mediador - apaciguador: en la escena catorce del segundo acto, en que el pintor, de nuevo rechazado, encierra a Olimpia en la habitación, el poeta media entre ambos; en la escena décima del acto tercero, Augusto disculpa en cierto modo a la bailarina por su desdén hacia

³⁹¹ Obsérvese que, incluso, la escena clave de la trama y de la caracterización de la protagonista, la danza (*Op. cit.*, p. 198), se refiere a través de los comentarios de unos y otros, previos y posteriores.

el amigo. Es significativa, además, por la presencia de un único personaje, que no habla, la escena previa a la final, en que Julio, solo, contempla el puñal. La escena siguiente nos da la trágica respuesta a lo que pudiera estar pensando.

6. 2. 2. 3. *Espacio y ambiente.*

Los actos primero y tercero transcurren en el mismo *espacio*, *el cuarto de Olimpia en un teatro de variedades*. Se describe de la manera siguiente : *A la derecha, puerta de entrada ; a la izquierda, tocador con espejo. En el fondo, un biombo. En las paredes, carteles, fotografías, caricaturas, ropas colgadas de perchas. Divanes y grandes baúles. Las luces encendidas.* El segundo acto se desarrolla en un lugar algo diferente : *gabinete de Olimpia en el teatro. A la derecha, puerta de entrada. A la izquierda, puerta que da al cuarto de tocador donde ocurre el primer acto. Noche. Luces encendidas.* En ambos casos se trata de un camerino tipo de una artista madrileña de la época, con ciertas pretensiones de cultura. Se mencionan otros espacios, simplemente aludidos verbalmente : el teatro, el escenario, los bastidores³⁹²...

El lugar sí se encuentra concretado : se dice que se trata de Madrid ; y del ambiente, se aportan datos escasos que conceden al director la facultad de recrearlo de forma bastante libre : un decorado, si bien no puramente convencional, sí, posiblemente, al uso de la época, que nos orienta hacia un mundo vistoso, lleno de lujo y encanto (*grandes divanes, trajes femeninos...*), en torno a las bailarinas ; y no exento de cierto tono cultural (*dibujos, caricaturas...*) Se trata, por tanto, de un ambiente en gran medida conceptual, que encierra

³⁹² En el acto segundo, escena tercera (p. 200), algunos personajes dicen que verán la actuación desde el escenario ; en la escena octava (p. 208), que se oye ruido lejano de aplausos ; y en la decimocuarta (p. 223), cuando Julio encierra a Olimpia en el camerino, que Paca habla desde fuera.

una determinada visión de este mundillo, que sabemos que Baroja conocía por sus escritos autobiográficos.

De la iluminación se dice únicamente que las luces deben estar *encendidas*, como corresponde al ambiente nocturno en que se desarrolla la acción, con todas las connotaciones posibles de este aspecto ; pero no se alude a variaciones, movimientos, etc., que puedan destacar a un personaje, un ademán. Por último, la música : a pesar de ser elemento central en la obra, base del arte y la sensualidad de la protagonista, no se precisa, y no parece que, desde el texto o el cotexto, se le quiera conceder un papel esencial.

El espacio dramático, como hemos visto, es doble : ahora bien, en realidad se trata del desdoblamiento de uno solo, marcado por la presencia y personalidad de Olimpia de Toledo y su mundo, probablemente con la única finalidad de dar variedad a la presentación. No se trata de un espacio neutro, por supuesto, y casi con total seguridad, tampoco estilizado³⁹³ ; por el contrario, la intención parece la de ofrecer un espacio bastante concreto, de acuerdo con unos cánones de fidelidad y verosimilitud acordes con la concepción realista, pero no naturalista, decimonónica. El autor lo crea, como hemos dicho, a través de técnicas verbales, como son las acotaciones iniciales de acto, ya mencionadas, que configuran no sólo la presencia de la iluminación y la música, sino también, muy especialmente, el decorado y parte de los accesorios (los muebles, cuadros, vestidos³⁹⁴...). En este caso hacen también su aportación los

³⁹³ K. SPANG, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa, 1991, pp. 206-208.

³⁹⁴ Objetos femeninos, ropas... (*Op. cit.*, p. 140).

propios personajes con sus alusiones, que concretan, precisan y amplían las acotaciones del autor. Es digno de mención el caso del puñal, que aparece en la escena segunda del segundo acto, porque Olimpia lo necesita para su danza, la que enardece al duque de Bistonia y desespera a Julio, y que queda ya como fatal anuncio de desgracia e instrumento de la misma hasta la escena final³⁹⁵. Por lo que respecta a las técnicas de las figuras - situación de los personajes, sus movimientos, sus gestos...-, hay que señalar que pocas indicaciones son las que ofrece el autor, salvo en contadas ocasiones, referidas especialmente a Olimpia ; de nuevo cierta despreocupación de lo que no sea el texto teatral, que deja sin duda grandes opciones al posible director de la obra.

6. 2. 2. 4. *Tiempo.*

El tiempo teatral se caracteriza, como en la mayoría de los casos, por su discontinuidad, debido a la necesaria labor de selección, condensación y manipulación, puesto que no coinciden el tiempo de la representación y el tiempo representado. Se alude a un tiempo extraescénico, los ocho días anteriores al acto primero, que constituyen la *pre-historia* ; y un intervalo de varios días más entre el segundo y el tercer acto ; en ambos casos conocidos por las alusiones verbales de los personajes. Los segmentos temporales textuales avanzan en progresión cronológica, lineal. Destacamos la presencia de ciertos silencios, pausas en la representación, *tiempos muertos* que, sin embargo, cumplen una función, son significativos en el conjunto de la historia. Así, en el acto tercero, entre la escena segunda y la tercera, tras la conversación entre

³⁹⁵ *Op. cit.*, p. 280.

Olimpia y doña Lorenza, la madre de Julio, se produce una *pausa*, explícitamente indicada por el autor, que destaca el dramatismo de los acontecimientos desarrollados e invita al espectador a la reflexión. Al final del drama, en la escena decimosegunda, Julio, despreciado, solo en escena, sin hablar, contempla el puñal. Nadie sabe lo que piensa, quizá en quitarse la vida, por el ademán que inicia. Se destaca así el contraste con la escena siguiente, en que una Olimpia retadora, incluso burlona, *obliga casi* al pintor a matarla.

La referencia temporal histórica, explícita, no se ha determinado por completo : se define como dentro de la época *actual*, coetánea al autor.

6. 2. 2. 5. *Técnicas dramáticas.*

La creación teatral se caracteriza por la duplicidad de los niveles textuales : el texto propiamente dramático, en que el autor presenta la historia, y el texto auxiliar o cotexto, que da coherencia al diálogo mediante las advertencias o aclaraciones del autor acerca de la representación, sea en forma de preliminares, *interliminares* o *postliminares*³⁹⁶. Entre los preliminares destaca, en primer lugar, el título, que encauza el interés del espectador, y lo polariza, hacia algo en concreto ; en este caso hacia el personaje principal. Incluye además una referencia al subgénero dramático al que pertenece, el drama, lo cual aporta ya desde el principio una información previa, cuyas convenciones están operando ya en el lector o espectador con una mínima experiencia. Entre los preliminares está también el *dramatis personae*, una información necesaria también, que aporta además una básica caracterización previa de los personajes

³⁹⁶ K. SPANG, *op. cit.*, p. 49-56.

(edad, rasgos que lo definen, incluso la jerarquía entre ellos); y está también, aunque en este caso no aparezca, el prólogo, donde el autor esboza sus intenciones - sea a través de una parte cotextual o a través del discurso de uno de los personajes, en cuyo caso pertenece ya al texto -. Asimismo, el epílogo, la conclusión a la historia, constituye los *postliminares*, pues generalmente queda fuera del texto dramático. Tampoco está presente en *Olimpia de Toledo*. Y, por último, las acotaciones, que forman parte de los *interliminares*; quedan fuera del texto dramático, pues su finalidad es, casi siempre, ser traducidas a códigos extraverbales, cuando aluden a la realización escénica de la obra; otras veces sirven para la mejor comprensión del texto, y no se traducen a esos códigos extraverbales; suelen entonces tener un valor literario por sí solas, más allá del puramente funcional. No obstante, en la obra que nos ocupa no aparecen acotaciones de este tipo. Las acotaciones son únicamente las imprescindibles, y se refieren a:

a) movimientos y gestos que deben hacer los actores, a sus entradas y salidas, a la entonación que deben imprimir a los diálogos, etc.;

b) y, escasamente - se limitan más bien al principio de cada uno de los actos -, al entorno óptico y acústico, a los decorados, a los accesorios, a la iluminación...

Debemos entender entonces que se trata de un tipo de teatro sin grandes complicaciones, sin gran riqueza en lo que se refiere a las posibilidades escénicas referidas a medios diversos; y quizá con un margen amplio de libertad para el director y para la interpretación de los actores.

Si partimos de la base de que la comunicación teatral tiene dos destinatarios distintos - en apariencia, los demás actores ; en realidad, los espectadores - ; y de dos tipos de comunicación, la escénica y la que se produce con el auditorio ; tenemos que aludir al *aparte teatral* como uno de los medios más utilizados para que se produzca, con distintos fines, un desfase entre la información de la que dispone el público y la información que tiene alguno de los personajes en cada momento : una ironía dramática derivada de la divergencia informativa entre los dos grupos de destinatarios, que hace que los diálogos o el comportamiento extraverbal de un determinado personaje adquiera un valor especial. Sin embargo, no se utiliza el *aparte* en esta obra.

La información en un texto dramático, finalmente, se aporta, simultáneamente, a través de códigos verbales y extraverbales. En este caso goza de una importancia mayor el primero, o, al menos, eso se desprende del propio texto del que disponemos : obsérvese cómo, desde un comienzo *in medias res* de la historia, el autor se las arregla para dar a conocer todos los antecedentes, para informar de la relación que une a los personajes. Y todo ello a través del diálogo. Las acotaciones, que sugieren movimientos, actitudes y ademanes de una forma muy esquemática, pueden servir, en determinada versión de la representación, para dotar de significado adicional, lo que no debe quedar en simples movimientos : de esta manera, podría sugerirse, con miradas, con gestos - creemos firmemente que ésa fue la intención del dramaturgo - la tragedia que nos sorprende al final. Piénsese, por ejemplo, el momento final del acto primero, en que Julio, arrodillado ante su diosa,

sometido, le pinta los pies con purpurina, y se deja humillar, llorando, por ella ; en cambio, Augusto, a la vuelta de su tarde de compras con Olimpia, se tumba, displicente, en el sofá y desafía amistosamente a la bailarina. Finalmente, la escena en que Olimpia esboza, improvisando, acompañándolos con palabras, los movimientos sensuales de la danza que interpretará, ha de ser clave en la caracterización de ella y de su conflicto con el pintor.

El final que se nos ofrece supone un *cierre* para el conflicto, que queda así enmarcado dentro de unas coordenadas precisas, que, de alguna manera, definen al dramaturgo a través de una postura determinada : el amor es pasión, vida y muerte. Todo lo que quede fuera es socialmente correcto, es arte, es estética, es admirado ; pero no es auténtico. Olimpia de Toledo, firme defensora de su papel social, arduamente conquistado, quizá no puede evitar el dejarse arrastrar, aun a costa de su vida, hacia los abismos que admiraba en Paquiro, que intuía, pese a sí misma, en Julio. Únicamente nos preguntamos, y creemos que la respuesta es afirmativa, si la elección del pintor para este papel, junto al torero, que se enfrenta a la muerte - a la vida - a diario, ha sido consciente. En este caso, subyace una valoración jerarquizada de las artes, que quizá sea pertinente en la manera de entender el mundo de Ricardo Baroja.

La técnica dramática utilizada, si nos atenemos estrictamente al texto, oscila entre el naturalismo y el realismo. Naturalismo, en tanto que la representación *parece* transcurrir en ignorancia absoluta de los espectadores. Realismo, por el final cerrado, en el que, *sutilmente*, el dramaturgo ofrece,

implícitamente una versión propia, una valoración de los hechos representados que supone a su vez una manera de interpretar la vida y el arte.

6. 2. 2. 6. *Temas.*

El tema de la bailarina encantadora, atractiva, perdición para los hombres, es relativamente habitual en la época en que se escribe *Olimpia de Toledo* : estaban en plenitud de su éxito muchas de ellas, especialmente Tórtola de Valencia, en quien parece que está inspirada la obra ; el propio círculo de escritores de Ricardo Baroja, como cualquier madrileño de entonces, acudía a sus espectáculos ; e incluso participó en el concierto de la boda de Anita Delgado, *la Camelia*, con el maharajá de Kapurtala. Se nos introduce así en la manera de ser de un tipo de mujer que debía de ser fascinante en su momento : casticismo y cosmopolitismo unidos, prestigio cultural y exotismo³⁹⁷. A Olimpia, una gran avidez de riqueza y de notoriedad, la hace egoísta, caprichosa y frívola, aunque subyace en ella la conciencia del escándalo y el sufrimiento de muchos años de humillación y de soledad³⁹⁸ ; un tipo de mujer nueva, no sólo independiente, sino que, además, se arroga el papel que durante años han ejercido los hombres : los manipula, los utiliza, desea que sean sus esclavos³⁹⁹, y no soporta que la tengan en exclusiva, que tengan celos de sus aventuras. Este tipo de mujeres tuvo una influencia real en la sociedad del momento, y, poco a poco se convirtieron, si no en modelo, sí en pauta de

³⁹⁷ Se la equipara a *Carmen la Cigarrera*, de Merimée, puesta en solfa por Bizet, (...) que cien años después deja la serranía de Ronda y se hace bailarina de Music-Hall (Op. cit., p. 217).

³⁹⁸ Op. cit., pp. 221, 281 y 295.

³⁹⁹ Op. cit., pp. 142, 147.

comportamiento que iría socavando los patrones tradicionales de la personalidad femenina⁴⁰⁰. Así parece demostrarlo, en la obra, la evolución del personaje de Paca, una simple criada que, por ejemplo de su señora, y gracias a su propia inteligencia, evoluciona y, al parecer, rompe con su pasado⁴⁰¹.

El tema del amor es otro de los que acostumbra a tratar nuestro autor⁴⁰², buscando siempre una autenticidad que parece estar reñida con las posibilidades reales del mundo y la sociedad, encarnadas más bien por las posturas de don Esteban, el poeta Augusto y el torero Paquiro ; por eso, en algunos casos, después de luchar contra el medio, triunfa ; en otros, como éste, no. Se le puede reprochar quizá un cierto tono sentimentaloides.

Identificamos, además, otro aspecto de crítica social que también está presente tanto en la narrativa como en los artículos de prensa de Ricardo Baroja : el asunto de las recomendaciones como procedimiento habitual de la sociedad española y como medio de legitimación de la injusticia y la corrupción.

⁴⁰⁰ Sobre la evolución de los papeles femeninos a principios de siglo, ver L. LITVAK, introducción a *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1818-1936)*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 11-74.

⁴⁰¹ *Op. cit.*, p. 293.

⁴⁰² *Vid.* a propósito de la Narrativa.

6. 2. 3. *El Pedigree. Comedia inverosímil en tres actos.*

El Pedigree fue publicado primero, por partes, en la *Revista de Occidente*, en 1924⁴⁰³ ; y dos años después, en 1926, por Caro Raggio. Ni se estrenó ni se escribió para ello ; pero tuvo cierta repercusión por el interés que despertó en PIRANDELLO, que quiso representarla, y, quizá, en Aldous HUXLEY, que pudo tenerla en cuenta para su *Brave new world*, que es posterior.

Escenifica una fantasía futurista, en la que unos seres humanos (procreadoras y colaboradores), dirigidos por una Superioridad con voluntad científica, se afanan, a través de *cruces* estudiados, por lograr un *producto* superior y perfecto, el Zoroastro. Los *progresos* han sido evidentes : individuos de gran belleza y elevada capacidad craneana, a quienes se han extirpado, por selección natural, determinadas *imperfecciones*, como el aparato digestivo, responsable de la producción de toxinas y, por tanto, del envejecimiento (en las nuevas generaciones es capaz de convertir la celulosa consumida en azúcar) ; o la capacidad para reproducirse en cualquier época del año. Sin embargo, el propósito final no ha sido alcanzado. En este mundo irrumpe Medoro, un joven madrileño con todos los rasgos propios de la *cultura* del siglo XX : intenta sacar un provecho personal, defendiendo un amor, interesado, hacia la joven Eva. Finalmente, ha de someterse, renunciando a su amor, pero no al dinero : como su tipo humano es claramente inferior y regresivo, sólo puede aspirar a *cruzarse* con *Sahara*, una mona, viuda del gorila *Burman*, que murió al inyectársele

⁴⁰³ Nº XII, XIII y XIV, desde junio de 1924.

hormonas humanas. Ambos contribuyen así, decisivamente, a lograr el fruto deseado : generaciones posteriores de su estirpe producen el superhombre. Él y la mona contenían el germen de la imperfección, imprescindible para alcanzar la perfección a través de las cualidades perdidas por la raza humana y que se conservaban en los pitecántropos.

6. 2. 3. 1. Historia.

La estructura de *El Pedigree* es bastante compleja, pues combina el texto propiamente teatral con otros elementos cotextuales (*Dedicatoria*, *Personajes*, *Acción* - antes de la primera jornada - ; *Carta del Autor al Empresario*, *Antecedentes* - intercalados en la jornada primera - ; *Autocrítica* - al final de la segunda jornada - ; y una especie de epílogo, compuesto por una descripción, el *Discurso de Palutómiste* y el *Himno de los Medóricos*).

Si nos atenemos al texto dramático propiamente dicho, el que representan los personajes de la historia, tenemos que contar con tres jornadas de extensión variable, definidas por el cambio espacio - temporal, : la primera es la más larga, con treinta y ocho páginas ; la segunda abarca treinta y dos, y la tercera veintisiete páginas. En la jornada primera se sitúa el mundo en que transcurren los hechos : las aspiraciones y expectativas de los personajes ; y la irrupción extemporánea de Medoro buscando a su amada Eva. El autor se encarga, fuera del texto dramático, en *Antecedentes*, de dar a conocer lo interesado de este amor. La jornada segunda amplía y aprovecha el enfrentamiento entre las dos formas de concebir la vida, la de Medoro y la de los demás : él se enfrenta dialécticamente a las muchachas, esperando incluso

seducir a alguna de ellas, sin renunciar a sus aspiraciones sobre su amada ; es examinado por los científicos, la directora Melpómene 7 Omega y el Asesor, Mosco, como un subproducto regresivo de la raza ; y, por fin, fracasa en una hilarante declaración amorosa pública dirigida a una estática e indiferente Eva 366 M. En la jornada tercera ha empezado la época sagrada, la de celo. Medoro lucha por convencer de su amor a la muchacha, que aún no sabe hablar - su capacidad craneana es muy elevada, pero todavía no se le ha imbuido ningún conocimiento -, en medio de un ambiente de voluptuosidad ; una estatua de Cupido, que revive animada por su entusiasmo, actuará de intérprete de los pensamientos de la joven : en un principio, ignora al madrileño y desea a Laurentino 366 M, el joven que le estaba destinado ; pero cuando parece conformarse con el recién llegado, apremiada por la estación de celo, y éste decide pasar a los actos, es inmovilizado por un aparato adicionador de voluntades ; le obligan a renunciar a Eva 366 M y a unirse a la mona *Sahara*, a cambio de recibir el dinero de la muchacha en una cesión ante notario. A esta tradicional división tripartita se añade una cuarta, fuera ya de la consideración de jornadas y después del *telón* que aparentemente indica el final : lo consideramos, o bien una especie de epílogo, representado, y, por tanto, incluido, pese a todo, en la ficción dramática ; o bien una cuarta jornada no explícita que, por alguna razón, el autor no ha querido considerar como tal ; los personajes, salvada la distancia temporal, son los mismos ; y hay un salto espacio temporal. Se trata del discurso de Palutómiste I, 000, 356, H sub L2, que,

pasados los siglos, ofrece la conclusión satisfactoria que ya hemos mencionado, el logro del Zoroastro a través de esa selección natural dirigida.

Cada una de las tres jornadas se compone de *escenas*, tratadas de un modo peculiar : no se las denomina escenas, ni tampoco se las numera ; en cambio, cada una de ellas va precedida de un pequeño título que alude a su contenido⁴⁰⁴. En todo caso, como es normativo, se rigen por las entradas y salidas de los personajes, y no suponen un salto espacio temporal, por lo que seguiremos utilizando para nombrarlas la denominación tradicional. Las jornadas primera y segunda contienen nueve escenas cada una ; la tercera, once ; pueden considerarse, por tanto, equivalentes ; toda vez que en la última jornada las interrupciones a la declaración de Medoro, efecto clave en el humorismo de la acción, incrementan el número total. Por contra, la extensión es bastante variada, dependiendo de las necesidades expositivas del momento. Así, las *escenas* más largas tienen las más de nueve páginas de la cuarta de la primera jornada (*Teorías*) ; o las seis o siete de las número tres (*Intentos frustrados*), seis (*Interrogatorio y reconocimiento*) y ocho (*Declaración de amor*) de la segunda jornada. Coinciden con la exposición de las nuevas ideas en contraposición con las actuales, representadas por Medoro, en oposición a los rectores del *establecimiento* y a las propias muchachas procreadoras. Como vemos, se sitúan en las dos jornadas iniciales, de modo que exponen y caracterizan el conflicto en un entorno ideológico. Las *escenas* más breves apenas llegan a la página de extensión : la octava de la primera jornada

(*Lamentos*, en que las muchachas se compadecen, horrorizadas, de los aspavientos de un Medoro enamorado, mientras *Sahara*, igualmente impresionada, se enamora de él); la segunda (*Intentos*, en que Eugenia 174 H y Casiopea 130 P piden permiso a la directora para tener una entrevista con el joven recién llegado), cuarta (*Amor y desdén*, un monólogo de Medoro lamentando su fracaso en la conquista de las muchachas, mientras la mona suspira por él), y séptima (*Preparativos*, en que se expone brevemente las condiciones en que se va a celebrar una entrevista entre Medoro y Eva 366 M) de la jornada central; y las número uno (*Noche de amor*, que registra los sonidos de la noche en que se ha iniciado la primavera y con ella la época de celo humano), dos (*Entrada en el paraíso*, en que Medoro no comprende nada, ni de lo que se desarrolla ante él, ni de la indiferencia de Eva 366 M), siete (*Pasa una pareja*, en que Eva 366 M comenta, a través de Cupido, la felicidad de los que pasan), y ocho (*Pasa otra pareja*, esta vez hastiado él de la compañía que le ha correspondido) de la jornada final. Es evidente que esta brevedad es circunstancial en la jornada segunda, mientras que responde a una finalidad rítmica más concreta en el caso de la tercera, la de crear toda una serie de interrupciones cómicas en la acción. De nuevo, la unión consecuente de las escenas se justifica por el encadenamiento de la presencia de los personajes, de modo que nunca queda vacío el escenario. El epílogo o *jornada* cuarta es mucho mas breve: además de las acotaciones, se compone del propio discurso de

⁴⁰⁴ Dato inequívoco que nos orienta hacia las escasas expectativas de la obra en cuanto a su representación.

Palutómiste I, 000, 356 H sub L2 y de la respuesta entusiasta de los medóricos, primero en forma de *hurras* y luego en forma de himno.

La historia queda compuesta, pues, de una forma cerrada, como una totalidad acabada en la que los actos se han jerarquizado, según el patrón tradicional de planteamiento, nudo y desenlace; éste, además, doble, pues se ofrece una conclusión en la jornada tercera, referente a los acontecimientos inmediatamente expuestos, y otra en el epílogo representado o *jornada cuarta*, de miras más amplias y con una perspectiva temporal mayor.⁴⁰⁵

6. 2. 3. 2. *Personajes.*

En la nómina inicial, el autor cita catorce: cinco muchachas jóvenes y de gran belleza, las reproductoras, Eva 366 M., Eugenia 174 H., Pantea 201 T., Crisoprasa 234 B. y Casiopea 130 P.; los jóvenes colaboradores en las tareas de reproducción controlada, Codomano 128 M. prima y Rolando 142 Beta prima, y otros muchachos y muchachas; los rectores científicos del establecimiento, Melpómene 7 Omega, y Mosco, el Asesor; Medoro y la mona *Sahara*, Cupido, una estatua renacentista; el Orador, Palutómiste I, 000, 356, sub L2; y el autor, Juan Gualberto Nessi.

Puede decirse que no hay unos personajes que puedan llamarse propiamente principales: el tono distendido y distanciado de la obra hace que todos ellos adquieran un papel equivalente. Podemos destacar, si acaso, a los rectores: Melpómene 7, Omega, y Mosco: son ellos quien sustentan de forma teórica y explícita el mundo en que viven. Ella tiene el aspecto de una hermosa

⁴⁰⁵ Algo semejante ocurre en algunas de las novelas (*vid. Fernanda, La nao Capitana, La tribu del halcón...*).

matrona de cuarenta y cinco años, aunque tiene cien ; él aparenta sesenta y cinco, pero tiene doscientos años, una edad mediana. Secundándoles, las jóvenes reproductoras, especie de ninfas, seguidoras, sin saberlo, de Diana - se ejercitan en el tiro con arco -. Todas son entusiastas de las teorías eugenésicas, pero la más audaz es Eugenia 174 H : propone nuevos experimentos, para los que se ofrece voluntaria ante el regocijo más que probable de un espectador coetáneo al autor⁴⁰⁶. Las cinco oscilan entre la inocencia de un estado feliz, casi primitivo, sin pudor, sin conciencia de pecado, y los resabios de los conocimientos supuestamente eugenésicos que se les ha imbuido, en los que creen firmemente. Por supuesto, el joven Medoro, de la época del autor, choca violentamente con esta concepción, pues se ignoran y transgreden sus convicciones más arraigadas y naturales - que son, en gran medida, las del lector -.

Codomano 128 M prima y Rolando 142 Beta prima, los únicos *colaboradores* de las jóvenes que se individualizan, son de caracteres opuestos : el primero es tierno y respetuoso, tanto con Casiopea 130 P, con quien debe engendran tres *productos* en total, como con Eugenia 174 H, a quien verdaderamente ama, y con quien piensa retirarse a vivir, dedicados ambos al estudio, una vez que, esterilizados, estén libres de su misión reproductora. En cambio Rolando 142 Beta prima, destinado a una tal Nereida 37, Z, cumple de mala gana con su cometido porque le distrae de sus investigaciones sobre Selenografía, y es brusco y frío con ella. *Sahara* es una mona con el aire de las

⁴⁰⁶ *El Pedigree, OO. SS., Posibilidades, jornada primera, pp. 259-261.*

que actúan en los circos, vestida de manera llamativa y muy expresiva en sus gestos y ademanes. Y la estatua parlante del niño Cupido, de tipo renacentista, llama la atención por su voz ronca de hombre - debida a la humedad de la fuente, dice -, y por su espontaneidad nada infantil ni divina al dirigirse a Medoro. Suponemos que en una representación puede ser la base de un gran humorismo.

Por último, el personaje más futurista de todos, todavía unos miles de años después de la acción, Palutómiste I, 000, 356, H sub L2, tiene ya unos rasgos diferentes : calvo, con oculares de microscopio en los ojos, sin cejas ni pestañas y cubierto por un caparazón de un metal desconocido. Y Juan Gualberto Nessi, al que identificamos con el autor (aunque firma esta obra como Ricardo Baroja), tiene rasgos físicos del propio Ricardo Baroja ; a pesar de hablar como autor en un *prefacio*, y presentarse en el escenario *a telón corrido*, fuera de la ficción dramática y fuera del texto de la obra, se incluye en la nómina de personajes, dando lugar a un curioso juego de ficción.

El grado de particularización con que se construyen es, obviamente, escaso : el distanciamiento cómico de la ficción, y el esquematismo de los planteamientos ideológicos, que no pasa de la antítesis entre dos modos de vida, así lo exigía. Se trata, por tanto, de personajes unidimensionales o planos, definidos únicamente por un rasgo de carácter ; que, además, viene determinado por el mundo en el que cada uno vive : las procreadoras y los colaboradores, los responsables del establecimiento, están dotados de rasgos

muy semejantes⁴⁰⁷, que se oponen, y cobran así individualidad mayor, a los del *extemporáneo* Medoro, coincidentes, en cambio, con los que tiene, aparentemente, la mona *Sahara*. Dentro del grupo, los únicos que tienen rasgos algo más personales son Melpómene y Mosco y la joven Eugenia : los primeros, por su autoridad benevolente hacia las chicas y porque sustentan y detallan la concepción del mundo con su conversación y sus opiniones - puede decirse que ella es más radical que él - ; Eugenia, por su mayor audacia en la manera de plantearse su función, que la lleva a proponer experimentos nuevos, a *sacrificarse* por la causa final que les une a todos ; sus superiores dicen de ella que es un poco *romántica*, a pesar de que el concepto se considera *muy depresivo e insultante*⁴⁰⁸. Por tanto, se trata de figuras estáticas, que no evolucionan, que pueden cambiar de opinión pero no de carácter.

La técnicas de caracterización utilizadas vienen tanto del autor como de los propios personajes, son igualmente explícitas e implícitas, y pertenecen tanto al código verbal como al no verbal. La primera caracterización, previa a la acción, es del autor : la nómina inicial. Ya desde los nombres que se les da se intuye un mundo a la vez mítico y futurista : casi todos reciben nombres de resonancia clásica, griega (Melpómene, Eugenia, Pantea, Crisoprasa, Casiopea, Codomano, Palutómiste ; incluso Medoro), matizados por una serie de dígitos y letras (7 Omega, 174 H, 201 T, 234 B, 130 P, 128 M prima, 142 Beta prima), que se van complicando a medida que pasan los siglos (Palutómiste I, 000, 356 H

⁴⁰⁷ Esto es especialmente evidente en el caso de las muchachas, con caracteres prácticamente indiferenciados, a excepción de Eugenia 174 H, como veremos.

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, p. 281.

sub L2). Parecen aludir al puesto de cada individuo en el *pedigree* general. Tan sólo Mosco, el Asesor, de una generación más antigua, y aún con caracteres regresivos - como muelas del juicio -, el joven Medoro y la gorila *Sahara*, carecen de ellos. Igualmente, en el *dramatis personae* se dan indicaciones físicas muy detalladas de cada uno de ellos - con una gran belleza a la cabeza de todos : edad - real y aparente, pues se ha retrasado considerablemente el envejecimiento -, estatura, cabellos, piel, ojos y vestimenta. A este respecto hay que señalar la fantasía de los atuendos, muy *atrevidos*, muy *ventilados*, en los jóvenes, y fabricados con elementos de la naturaleza : plumas, conchas y caracoles, flores y hojas, semillas, cintas y cordeles, pieles de animales... En nota a pie de página, el autor indica que su intención había sido la de sacarlos desnudos, pero que había querido prever el escándalo que se podría producir que la obra se llevase a escena. Los personajes maduros llevan túnicas largas ; por contra, Palutómiste se cubre con un caparazón de un metal desconocido. Los únicos que llevan ropas a la usanza de la época del autor son Medoro y la mona *Sahara* : él, un chaqué color café con leche, con chaleco blanco y pantalón gris con rodilleras, y hongo color café ; sus rasgos físicos no son perfectos, pues su estatura es mediana, es miope, calvo, tiene la piel arrugada y dos extraños lunares en lugar de bigote, que *parecen salir por las ventanas de la nariz* ; ella, al estilo circense, lleva un sombrero de lansquenete con plumas de colores, gola bermellón, camisa amarilla, chaquetilla torera verde y dorada, falda corta de campana, azul celeste y salmón, y pantalones bombachos blancos.

Por su comportamiento, observamos que entre las muchachas reina la amistad y la camaradería, no exenta de cierto sano espíritu de competición. Su relación con Melpómene, la Directora, es de confianza y respeto, un tanto inocente y admirado por la superior sabiduría de la matrona, de cuyas teorías son entusiastas y colaboradoras. Ella las trata con cariño, escucha sus sugerencias, confía en ellas y las hace partícipes de los experimentos que se llevan a cabo. No es, ni mucho menos, un personaje siniestro ; tampoco se plantea en ningún momento la posibilidad de rebelión por parte de ellas : conocen su deber - permanecer tres años en la institución para procrear tres *productos* con el padre o colaborador que se les ha asignado ; después, ya esterilizadas, podrán disponer de su vida -, y lo aceptan con entusiasmo. Su relación con Mosco, el Asesor, es de colegas : aunque la categoría de él es mayor, ella goza del saber proporcionado por la experiencia de muchos años en el Gineceo, y es a veces un poco petulante, autocitándose a través de la alusión a sus abundantes *Memorias*, numeradas todas ellas convenientemente. El rasgo que define al Asesor, pese a todo, es el del prestigio científico de que goza. No en vano es el presentador de la última maravilla eugenésica, Eva 366 M.

Los *colaboradores*, reducidos a un número de dos personajes - los femeninos interesaron más al autor -, apenas tienen rasgos definitorios : Codomano 128 M prima es cariñoso y atento en su breve intervención, tanto con su pareja para la procreación, Casiopea, como con su amada, Eugenia. En cambio, Rolando 142 Beta prima se muestra malhumorado por tener que cumplir con una función que no le apetece. Medoro es un joven engreído y

vividor, cuyo modelo puede haber sido la mayoría de los personajes reales que Ricardo Baroja conoció en su tiempo y que pululaban por los cafés y las tertulias : a pesar de su fealdad, al menos en comparación con los demás personajes, tiene una gran seguridad en sí mismo, sobre todo en lo que se refiere a sus facultades amoratorias. Confía en ellas para seducir a Eva y quedarse así con el dinero de su tía, la Rani de la Panchanada, con quien había tenido también una aventura ; pero pretende además conseguir algún favor de las muchachas del Gineceo. Justifica y defiende con orgullo todo aquello de lo que abominan en la institución : su temperamento *ardiente*, unos antecedentes familiares poco ejemplares, afición a la comida - carne especialmente - y a la bebida, su obsesión por el dinero, su falta de escrúpulos para buscar un matrimonio sin amor, su agresividad, su verborrea... Ante su indignación, después de examinarle, le proponen volatilizarle o esterilizarle, dado el *caos étnico, confuso, heteromorfo, incalificable* que han observado en él. Al final, dominado por un aparato *adicionador de voluntades*, que le impide salirse con la suya, hasta el extremo de dejarle inmóvil, tiene que claudicar en sus pretensiones matrimoniales para poder heredar el dinero ansiado. Toda la oposición queda convertida en una cómica rabieta de Medoro, que desdramatiza y proporciona mayor distanciamiento. El personaje que más tiene en común con Medoro es la mona Sahara : por sus gestos vamos notando que es la única que está de acuerdo con los planteamientos vitales del joven, la única que responde a sus ideales de feminidad. Sirve así para resaltar lo atrasado de su manera de enfocar el mundo, y para dar una solución cómica, y a la vez

profunda, al conflicto : en lo animal está también la esencia de lo humano, y es un ingrediente fundamental para la creación del Zoroastro. En el caso de Medoro se recurre al procedimiento de autocaracterización, cómica, al responder a las preguntas del Asesor que le examina ; y se complementa con las conclusiones y valoraciones de éste, bien explícita o implícitamente opuestas. Por último, también para definir a Medoro, se recurre al procedimiento de la heterocaracterización, la caracterización a través de los comentarios sobre él de otros personajes, y a través del extrañamiento : primero, las muchachas, que lo observan como un espécimen raro ; luego, los rectores, que comentan sus rasgos regresivos.

El número de personajes que intervienen realmente en *El Pedigree* es elevado, a pesar de que a muchos no se les dé nombre : los genéricos *muchachos* y *muchachas* de la nómina inicial son probablemente la clave, aunque interpretable por el director teatral, del ambiente que el autor quiso crear - muy especialmente en la jornada tercera, que recrea la época sagrada del amor -. Ateniéndonos, por lo demás, a los personajes *con nombre* que se citan, señalaremos que la configuración más frecuente de las *escenas* es la siguiente : Medoro frente a todos los demás, especialmente las muchachas, a las que cree poder manejar, pero que, inocentemente, se burlan de él, le toman el pelo y le dejan en ridículo : así, en la jornada primera, *El intruso* y *Lamentos*, en la jornada segunda, *Intentos*, *Intentos frustrados* y *Declaración de amor*. En estas ocasiones, como en *Matrimonio de conveniencia*, en donde aparecen también los rectores, se observa ya el interés de *Sahara* por el recién llegado ; que se manifiesta con toda

claridad al final de la jornada tercera, en donde sólo interviene tan peculiar pareja, *Amor y desdén*. Otras escenas manifiestan la oposición entre Melpómene y el Asesor, o el Asesor solo, y el joven Medoro : *Noble estirpe* e *Interrogatorio y reconocimiento*, ambas de la segunda jornada. En las escenas de la jornada tercera, que transcurren principalmente entre Medoro y Eva, destaca la falta de comunicación : por un lado, porque ella apenas comprende y no sabe hablar, por otro, por las continuas interrupciones, bien debidas a las apostillas de Cupido, que actúa como intérprete de Eva, bien debidas a las parejas o individuos que pasan por el laberinto en pleno frenesí amoroso. Por último, señalar aquellas escenas en que la intervención de dos personajes no significa oposición sino acuerdo, protagonizadas por Melpómene y el Asesor : *Teorías*, en la jornada primera, y *Nuevo romanticismo* en la segunda.

6. 2. 3. 3. *Espacio y ambiente.*

El lugar en que transcurre la acción sí está concretado, con una exhaustividad cómica, probablemente indiferente para los lectores : *el Gineceo* 57, paralelo 32, hemisferio boreal del planeta llamado Tierra ; una institución dedicada a mejorar la raza humana y orientada a la consecución del Superhombre, el Zoroastro ; aunque podría ser cualquiera del mundo, pues las ideas vertidas parecen aceptadas a nivel universal, a pesar de la existencia de Medoro. Los espacios en que transcurren las jornadas se encuentran descritos con profusión en las acotaciones que las preceden, tituladas LA ESCENA. Así,

la primera transcurre en un maravilloso parque⁴⁰⁹, en el que danzan hermosas muchachas antes de dar paso a la representación propiamente dicha. La segunda en el laboratorio antropométrico de la institución⁴¹⁰. Y la tercera vuelve al parque, a un bellissimo laberinto⁴¹¹. El ambiente es, por tanto, entre mítico y futurista: el de una naturaleza paradisiaca, a la vez primigenia y clásica, grecolatina, que la mano del hombre ordena y estiliza con el fin de conseguir un espacio perfecto para la felicidad, aparente, humana. Los interiores son más reveladores: ambientes científicos, tecnificados, avanzados

⁴⁰⁹ *Parque del Gineceo, cercano a la logia del edificio. Columnas de mármol. Capiteles y basas de bronce. Grandes guirnalda trepadoras. Flores y pájaros de irisadas plumas. En los intercolumnios, estatuas de Darwin, Nietzsche, Metchnikoff y Vacher de Lapouge. Al fondo, la espléndida decoración del parque. Árboles y arbustos de formas regulares, arquitectónicas. Arcadas de setos, estatuas blancas de diosas. Tritones de bronce y driadas de mármol lanzan por las fauces y por los pechos raudales de agua cristalina a los estanques. La victoria regia abre sus hojas, grandes como paraguas de filósofo. Nelumbos y papiros levantan las corolas de pétalos pálidos. Mañana luminosa de primavera. Nubes blancas y rosadas en el cielo de cobalto. Bandadas de garzas, al volar, trazan los misteriosos signos que descifra la Sibila.*

⁴¹⁰ *Laboratorio antropométrico del Gineceo. Paredes de cristal, pavimento de aluminio. Vitrinas de armazón de acero y lunas diáfanas guardan delicadísimos aparatos, no sospechados, por las bárbaras generaciones pasadas.*

Todo el fondo de la estancia se abre sobre el parque.

Tarde luminosa de primavera. El cielo es verde, cruzado por estratos naranja. La espiritual pirámide de las Wellingtomas y del Pinsapo se cimbreaba triunfante. Entre el follaje azul, bandadas de palomas blancas y de mirlos negros se refugian para pasar la noche.

Pavos reales despliegan la rueda violeta y oro de sus plumas sobre barandas de panzudos balaustres. Faisanes y aves del paraíso cruzan volando como cohetes luminosos. Fenicópteros - por no decir flamencos - y garzas, metido el largo zanco rojo en el agua verde del estanque, alisan con el pico su plumaje rosa y blanco.

Corzos y cervatos triscan en el césped, saltan sobre manchados leopardos que se desperezan, mayan y se divierten haciendo rodar entre margaritas ventrudas conchas de caracol marino de nacaradas espiras.

Una silla de acero y de cristal, herida por los rayos del sol descompone la luz y la lanza sobre los muros irisados, sobre vitrinas llenas de barras, volutas, esferillas y agujas de metal diamantino.

Canarios, jilgueros y petirrojos, embriagados de luz, gorjean posados en la cornisa. Un gran búho negro guiña los ojos nictálopes, cegado por los colores espectrales, y papagayos de larga cola y corvo pico charlan, diciendo tonterías, como oradores o críticos de arte del siglo XX. / La tarda, académica vaca, blanca chorreada en negro, aspira el aire perfumado con el húmedo rosado hocico, mientras el ternero, de grandes ojos pensativos, la sigue, meneando la cola por hacer algo: así muchos pintores cubistas menearon el pincel, y los poetas simultaneístas la pluma en tiempos que ya nadie recuerda.

⁴¹¹ *Noche clara de luna. Glorieta en el centro del laberinto. Un banco de césped. Abetos, de enormes ramas inclinadas hacia el suelo, alargan las grandes manos negras del ramaje sobre setos de mirto y de laurel y se balancean al cálido soplo del viento, cargado de perfumes. Espléndidas orquídeas abren su corola. La liana serpentea, acariciando el tronco del arbusto, liso como fuste de columna. Arpas de plata y de marfil, suspendidas en las ramas, entonan cadenciosa melodía, y los cañaverales del cercano lago silban campestres tonadas del dios Pan. En el centro de la glorieta, una taza de pórfido recibe el surtidor que brota de la pilastra, sobre la que se yergue desnudo, blanco, un Cupido de mármol.*

cientos de años ; aparentemente inocuos para el ser humano, aunque en el fondo lo degradan a todo tipo de mediciones dignas de otras especies.

Se trata, por tanto, de un espacio múltiple, fantástico en todos los casos hasta lo irrepresentable, al menos con fidelidad al texto, y concretado hasta lo exhaustivo. Se crea, fundamentalmente, a través de las acotaciones del autor ; su traducción, como decimos, a técnicas no verbales - decorados, etc. -, es prácticamente imposible.

6. 2. 3. 4. *Tiempo.*

Partimos de la discontinuidad de los procesos temporales en la mayoría del teatro, puesto que no coinciden tiempo representado y tiempo de la representación ; convención de inverosimilitud que, en este caso, selecciona primero un día con su noche, y condensa después miles de años ; todo desde una perspectiva lineal⁴¹². No hay una referencia histórica real, aunque, humorísticamente, se pretenda que sí : se alude a una época futura, cómicamente precisada - de nuevo, de modo incomprensible para el lector -, en los siguientes términos : *ACCIÓN. Empieza a las once de la mañana del día 20 del mes de Afrodita Púdica (abril) del año 201 de la Era Cuarta, y termina a las once de la noche del mismo día. Del discurso de Palutómiste 1.000.356, H sub L2 se desprende que han transcurrido millares de años después en el intervalo posterior al fin de la jornada tercera. Así, el distanciamiento temporal que se produce es*

⁴¹² A excepción de cierto pequeño salto atrás en el tiempo, fuera del texto dramático, pero dentro de la ficción, que supone el fragmento narrativo a cargo del autor, que se intercala en la primera jornada, bajo el título de *Antecedentes*. Se trata de una exposición hacia atrás de las motivaciones de Medoro, justo antes de que éste entre en escena ; condiciona, por supuesto, toda su intervención, sobre todo en lo que se refiere a su sinceridad de propósitos respecto a Eva.

hacia el futuro; contrarrestado, sin embargo, por el ambiente clásico, grecolatino, en que transcurre la obra.

La oposición entre la noche y el día que se desprende de las jornadas primera y segunda y la tercera tiene un valor simbólico: el ambiente nocturno descubre, pese a todo, la esencia instintiva del ser humano, incluso en un mundo tan extraño como el que se nos presenta; pasos, voces y sonidos recrean un ambiente de sensualidad y voluptuosidad natural, en este caso más auténtica que los sentimientos convencionales de Medoro, que antes, por contraste con los esquemas vitales eugenésicos, nos habían parecido tan *razonables*.

6. 2. 3. 5. *Técnicas dramáticas.*

La natural duplicidad de los niveles textuales en la ficción dramática - texto, donde el autor cuenta la historia indirectamente, a través de la representación de los personajes, y co-texto, marco a través del cual el autor da coherencia al texto⁴¹³ - tiene en este caso una realización peculiar, dada al menos la abundancia de elementos co-textuales. En este sentido, encontramos:

- una *Dedicatoria*, a una señorita Mosca, en la que se establece, como veremos, el marco genérico amplio en que debe inscribirse la pieza: un divertimento o juguete cómico, destinado únicamente a provocar la risa
- un *Prefacio*, a telón corrido, dirigido por Juan Gualberto Nessi al auditorio - señoras y señores -, en el que se expone la finalidad - ausencia de finalidad - de la pieza. Supone en cierto modo, además, una reivindicación del *arte inútil*.

⁴¹³ O un texto principal y otro secundario.

Su interés está en que, pese a tratarse de un elemento co-textual, es decir, al margen de la representación y asumido por el autor, supone una cierta ficcionalización, pues el autor se convierte en cierto modo en personaje, a través de su seudónimo, y sale a escena

- Una nómina de personajes, bastante detallada en cuanto a la caracterización de los mismos. Añade una nota a pie de página en la que, proyectando la ficción hacia la realidad, declara que, *en realidad, excepto Medoro, Palutómiste, Juan Gualberto Nessi y la gorila Sahara, todos los personajes de EL PEDIGREE iban desnudos. Se adornaban un poco con alguna pluma, con alguna concha y con algún que otro ramo de flores. Pero el autor, en previsión de que cualquier empresario desee representar esta fantasía, indica someramente cómo podían aparecer en escena sin que el público se escandalizara demasiado*⁴¹⁴
- Un breve fragmento bajo el epígrafe de *Acción*, en el que se sitúa espacial y temporalmente la obra
- Una especie de epílogo, sin título, que ya hemos definido como conclusión a la historia ; pero que hemos preferido incluir en los elementos textuales puesto que, pese a quedar fuera de las tres jornadas, no queda fuera de la historia ; recuérdese que lo hemos tomado como una cuarta jornada no explícita
- Una serie de acotaciones, que también forman parte del texto secundario, y que podemos dividir en dos grupos claramente diferenciados :

⁴¹⁴ *Op. cit.*, p. 238.

a) unas más extensas, situadas en un lugar estratégico de cada una de las tres jornadas, concretamente al principio, y precedidas por un pequeño título, siempre el mismo, *La escena*. La primera jornada lleva además otra, titulada *Danza* ; la segunda jornada, otra, sin título, al principio de la *escena* primera, *Nuevo Romanticismo* ; y la jornada tercera, de nuevo otra, sin título, al iniciarse la *escena* que lleva titulada *Noche de amor*. Todas éstas aluden al entorno óptico acústico de la representación, fundamentalmente al decorado y a los movimientos de los personajes en escena , y también a los accesorios, a la iluminación, etc.

b) otras, más breves, intercaladas en el texto principal con una tipografía diferente, que se refieren a movimientos precisos de los personajes, a la entonación que deben dar a sus intervenciones, al estado de ánimo con que realizan cada una de ellas, a la expresión de sus caras... En este caso cobran especial importancia las que se refieren a la mona Sahara y a Eva 366 M, puesto que se trata de personajes prácticamente mudos. El autor oscila entre la simple indicación de acciones, que después interpretan verbalmente, en el texto principal, los otros personajes ; o la interpretación explícita de las mismas, para que los actores puedan ejecutarlas y que sean los espectadores quienes vayan sacando sus propias conclusiones. En este sentido es muy importante el caso de la mona, pues su enamoramiento de Medoro se va mostrando paulatinamente, desde los comienzos, y constituye parte

fundamental de la solución del conflicto. En todo caso, si contemplamos las acotaciones en conjunto, observamos cómo, paradójicamente, cumplen a la perfección su misión - dar indicaciones sobre la realización escénica de la obra - ; pero, al mismo tiempo, carece de sentido práctico tal exhaustividad, pues la realización sobre un escenario, tal y como se plantea, es poco menos que imposible : sobrepasan los límites para los que inicialmente son creadas. Por ello adquieren un valor literario intrínseco, fundamentalmente descriptivo ; o, al menos, de orden visual.

Ahora bien, la presencia de texto secundario o co-texto no queda simplemente ahí : en varias ocasiones se rompe la ficción dramática con intercalaciones adyacentes a la representación que quedan por completo fuera de ella :

- a) dentro de la jornada primera, pero, insistimos, fuera de la ficción, una *Carta* del autor al empresario, en la que reconoce que su obra es irrepresentable, pero arremete cómica e irónicamente contra los empresarios teatrales, por su ignorancia, fatuidad y engreimiento. Alude, quizá especialmente, a la irrepresentabilidad de la escena titulada *Antecedentes*, que incluye un salto temporal hacia el pasado, tiene carácter narrativo y contiene una digresión del autor
- b) intercalado en la misma jornada primera, a posteriori del elemento anterior, *Antecedentes*, un fragmento de carácter narrativo que desvela hechos del pasado referentes a Medoro, y que ponen al descubierto

sus verdaderas intenciones respecto a Eva; con una pequeña digresión del autor sobre los viajes y el turismo. Todo ello precede la aparición en escena de Medoro

- c) al final de la jornada tercera, una *Autocrítica* del autor, aunque va sin firmar. En ella analiza cuestiones relacionadas con el tema de la obra, con su actividad creadora en el campo de la dramática - sus influencias, sus aspiraciones, sus deficiencias de estilo -.

La obra tiene un comienzo *in medias res*, cuya *incomprensión* inicial es un factor para la captación del interés del espectador. La información se va suministrando poco a poco, fundamentalmente a través del diálogo entre los personajes, salvo la excepción comentada, y a través de las informaciones no verbales de la representación, guiadas por las intervenciones acotadas del autor. Se produce cierta ironía dramática al conocer *los lectores* - no sabemos cómo podrían acceder a esta información los espectadores - las motivaciones de Medoro; lo cual produce un distanciamiento, una desdramatización de su situación y de sus sentimientos, puramente interesados, hacia Eva 366 M. No se plantea, por tanto, a través de él, un conflicto entre los sentimientos amorosos y la nueva concepción del mundo; más bien se espera que surja en el espectador a través del choque entre opiniones y creencias comúnmente aceptadas y las de los seres humanos del futuro; y, especialmente, por la naturalidad con que Eugenia 174 H y Codomano 128 M prima, como los demás, aceptan la disociación del sentimiento amoroso y la unión procreadora - pese a quererse,

se emparejan para cumplir su función procreadora con otras personas, ella con Rabindranath y él con Casiopea -.

No se utiliza el aparte más que en una ocasión, por parte de Medoro⁴¹⁵, para dar a conocer a los espectadores un propósito supuesta o convencionalmente oculto para los demás personajes ; pero sirve además para romper esta ficción con una contestación de Eugenia : *Te advierto, Medoro, que aquí solemos oír los apartes, no pasa lo que en el teatro*⁴¹⁶ ; pero también, en cierto modo, para dar mayor impresión de verdad.

De nuevo consideramos como pre - informaciones básicas la del género dramático y la del título en la concepción general de la obra por parte del autor y en su comprensión por parte de los espectadores o, más bien, en este caso, lectores. A diferencia de en *Olimpia de Toledo*, en este caso no se dice a qué subgénero pertenece la obra. Sin embargo, en la *Dedicatoria*, a una *señorita Mosca*, cuya identidad desconocemos, se habla de un *disparate* escrito con la finalidad de hacer reír. Y en el *Prefacio*, Juan Gualberto Nessi identifica *El Pedigree* como una *inútil fantasía*. Nosotros lo identificamos más bien con una farsa cómica sobre las teorías eugenésicas. La razón de ser del título viene dada por una explicación de la propia directora, Melpómene, al Asesor, Mosco. Éste utilizaba para sus experimentos eugenésicos y de selección de raza la palabra *estirpe*, porque la de *pedigree*, empleada por los criadores de animales, le parecía un tanto despectiva aplicada a la raza humana ; ella le corrige, denunciando las

⁴¹⁵ Escena tercera de la jornada segunda, *Op. cit.*, p. 284.

⁴¹⁶ *Op. cit.*, p. 284.

connotaciones de idealismo - *la peste del idealismo*, dice - que la que él prefería conlleva⁴¹⁷. Ahora bien, como tal título, hasta la escena cuarta de la jornada primera, no dice nada al espectador o lector ; no cobra sentido hasta que no llega a esa explicación en forma de conversación entre los rectores del establecimiento.

6. 2. 3. 6. *Temas.*

El Pedigree es, ante todo, una crítica amable, en clave cómica, de la deshumanización del mundo futuro ; y, también, de las deficiencias del actual. A las personas se las llama ejemplares, cada uno con su respectiva ficha antropométrica, resultado de una serie de cruces controlados, dirigidos, por una Superioridad guiada por una voluntad científica ; con toda conciencia, se destaca la parte animal de este proceso, defendida por la directora, Melpómene, al utilizar el término *pedigree* frente a otros posibles, como por ejemplo, *estirpe*. Lo que conocemos de este mundo futuro es una institución, en la que viven trescientas cincuenta y siete personas, entre *procreadoras* y *colaboradores*, separados en un Gineceo y un Falansterio durante la mayor parte del año ; se unen en la época de celo, que ha vuelto a ser temporal, como en los animales (abominan del *antiguo* estado de cosas, en que la raza humana no necesitaba una época en concreto para la reproducción) ; los varones conviven los días anteriores con damas estériles, para mantenerse en un estado de superexcitación. Se desliga por completo amor de reproducción, como vemos

⁴¹⁷ (...) Prefiero mil veces "*pedigree*", que expresa eso mismo, lista de ascendientes de un individuo de la raza humana, que por la voluntad científica de la Superioridad ha sido rigurosamente seleccionada para la producción de ese individuo, de ese tipo. Ni más ni menos. (*Op. cit.*, pp. 251, 252).

en el caso de Eugenia 174 H y Codomano 128 M, que, enamorados, planean vivir juntos después de cumplir su misión con otras personas ; y se controla, como los genes, el entorno en que vive cada ejemplar, las amistades, etc. Cada pareja debe, durante tres años en la institución, tener tres hijos ; después, esterilizados, pueden vivir como quieran y con quien quieran. A los ejemplares imperfectos se les esteriliza directamente. Con el paso de los años se han conseguido grandes mejoras en la raza humana : eliminación de las muelas del juicio, que eran vestigio de la naturaleza animal de las personas, simplificación máxima del aparato digestivo, capaz de convertir, en los últimos ejemplares, la celulosa en glucosa, y de no producir toxinas ; gracias a eso se ha retrasado decenas de años el envejecimiento ; capacidad craneana superior, aunque vacía de contenidos hasta que no le son imbuidos.

Esta forma de actuar y de vivir, aceptada de buen grado por todos, excepto por Medoro, se apoya ideológicamente en lo que ellos llaman antirromanticismo o materialismo elevado⁴¹⁸, que exponen, primero, a propósito de la llegada del último y más perfecto producto, Eva 366 M, en la jornada primera ; y después, por oposición, a la llegada de Medoro, en la jornada segunda. El idealismo se considera una *peste, una de las plagas más perniciosas de pensamiento humano*⁴¹⁹, junto con todas sus derivaciones : el instinto maternal, que se combate aislando a las madres unas de otras y separándolas inmediatamente de sus hijos ; el amor, - *viejo azote de la Humanidad semisalvaje*,

⁴¹⁸ *Op. cit.*, p. 281.

⁴¹⁹ *Op. cit.*, p. 251.

como la tuberculosis, la religión, el patriotismo, el dinero, el socialismo y el cariño familiar⁴²⁰ -, pasión o dolencia mental por la cual cualquiera se creía con derecho a la reproducción, etc.

A este mundo llega, incomprensiblemente, Medoro, con un bagaje de ideas que chocan inmediatamente. Introduce el concepto del decoro y los celos, del honor en el hombre que ama a una mujer y la quiere sólo para él⁴²¹; pero también la falta de escrúpulos aplicada a sí mismo, pues no le parecería mal que Eva le compartiera a él con sus compañeras. Hace una defensa de la familia, le parece conveniente que sus hijos futuros se le parezcan, que hereden sus ideas⁴²²; y tiene a gala unos antecedentes familiares y personales *nefastos*. Es, en definitiva, la encarnación de la civilización del siglo XX, con su afán por el dinero⁴²³, con su afán legalista⁴²⁴. Lo mejor de todo es que Cupido, al oír la declaración de Medoro, sale entusiasmado de su mutismo; le parece que el suyo es el verdadero amor⁴²⁵. Por último, es un mundo en el que no hay vanidad femenina, reina una amistosa camaradería; ni tampoco vanidad masculina, que antiguamente representaban, *desastrosamente*, los poetas, músicos, pintores y críticos⁴²⁶.

⁴²⁰ *Op. cit.*, p. 253.

⁴²¹ *Op. cit.*, p. 287.

⁴²² *Op. cit.*, p. 293.

⁴²³ *Op. cit.*, pp. 299 y ss.

⁴²⁴ *Es necesario que allí jueces, magistrados, sacerdotes, notarios, alcaldes, registradores de la Propiedad y directores de los bancos donde tu tía la Rani de la Panchanada guarda sus títulos y sus valores, sepan y certifiquen que yo soy tu legítimo esposo, que tú y yo estamos unidos para siempre por el sagrado lazo indisoluble del matrimonio* (*Op. cit.*, p. 321).

⁴²⁵ *Op. cit.*, p. 322.

⁴²⁶ *Op. cit.*, p. 262.

Forman parte del decorado estatuas de DARWIN (*inspirador de los métodos de selección*), NIETZSCHE (*inspirador de la búsqueda del Zoroastro*), METCHNIKOFF - *el gran precursor* - y VACHER DE LAPOUGE (*el maravilloso, que previó las grandes matanzas que liberaron la raza humana*). De este modo, y por las conversaciones de los personajes, que de vez en cuando les hacen reverencias, interrumpiendo cómicamente sus discursos, se aclara la procedencia ideológica de *El Pedigree*. Más aún, el autor la hace explícita en la *Autocrítica*, reconociendo que la obra es el resultado de la lectura de los cuatro investigadores. Reconoce que el resultado es pesimista : una sociedad perfecta, de seres felices, en la que, sin embargo, el sueño humano sigue sin realizarse ; es necesaria la *estupidez, la ambición, el egoísmo, la enfermedad, todos los defectos de la morralla actual y además sangre de mono* para que, después de miles de años, nazca el Zoroastro⁴²⁷.

⁴²⁷ *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. V. Elementos de renovación*, México, Joaquín Mortiz, 1968 (pp. 149-155).

6. 3. El estilo teatral de Ricardo Baroja.

Es relativamente sencillo caracterizar el estilo teatral de Ricardo Baroja, debido a la escasez de las muestras dramáticas de que disponemos, y a lo opuesto de sus respectivas concepciones. Partimos, lógicamente, de la dualidad entre el texto propiamente dramático y los elementos adyacentes o co-textuales.

En cuanto al primero, en el caso de *Olimpia de Toledo*, se adapta al lenguaje medio de la época, los años veinte. El propio autor, a través de Augusto, caracteriza el medio como un *sitio moderno, actual, un ambiente madrileño, cosmopolita, de buena sociedad, a la moda, que coquetea, con otros quizá marginales, como los del espectáculo*. El lenguaje utilizado, por consiguiente, es culto, correcto, salpicado en mayor o menor medida por palabras y expresiones populares, castizas. Todo depende del personaje de que se trate. El lenguaje más culto lo utiliza Augusto, el poeta: en ocasiones se convierte en retórico, como cuando hace el elogio de la bailarina⁴²⁸, o cuando se refiere al duque de Bistonia como el cóndor, ave de presa que se abate sobre la tierna res que, cree él, es Olimpia⁴²⁹. Pero la gracia principal de la expresión de esta obra está en lo popular y castizo, que representan, en primer lugar, la gitana Mogigona, seguida del torero Paquiro y la propia Olimpia, y hasta, en parte, los demás personajes (Paca, don Esteban, el propio Augusto), a excepción de Julio y su madre, por contraste con todo ese mundo, y los puramente

⁴²⁸ Yo me embriago con Olimpia, como Poe con aguardiente, o Verlaine con ajeno. Es el más poderoso estimulante poético que he encontrado en mi vida. Tienen para mí sus gestos, su figura, los faralaes de su falda, un sentido igual al que para un poeta geórgico... (*Olimpia de Toledo, La Pluma*, p. 205).

anecdóticos, cuya forma de expresión carece de importancia). En la gitana se mezclan rasgos populares y andaluces (*¿Se pue ?, chalaíto perdío, martirisá, pa na, la probe por la pobre, la parma de la mano, mesmo, aluego, necesidá, escarrilá o descarrilaos, vide por vi, povella por por verla, quedrás por querrás, miralte por mirarte, estarasté por estará usted, serasté por será usted, vayasté por vaya usted ; requetepreciosa, le daba coba, se la puede ahogar con un cabello, de chipén, la trae enarbolá por alterada, en jamás de los jamases, hechos cachos, torero de la jindama, lipendiosos...), como en el torero (habemos ido, parné, una mijita, gachó, chanchullito, chalao, se las tiene tiasas, pimpollo, la mesmi, chavalita, quita el hipo, está medio gilí, la gachí, coladito...).*

En Olimpia y su criada es más bien el casticismo - que se abandona, sin embargo, en conversación con doña Lorenza, la madre de Julio - : *ser un lanas, darse pisto, muy salao, dar jabón, un gomoso, dar la matraca, dale que le das, so tumbón, qué chanfaina, poetastros, dar la lata, poner a alguien de patitas en la puerta, bombear por dar publicidad, camelar a alguien, vaya un tío que estás hecho, trincar por beber, da coraje, monono, bobín, roña, no caigo, roer los zancajos, chalada, de postín, camama ; bruja, demonio, condenada, chalao perdidito, da mucho postín, que no se le olvide el encarguito por fijese bien, pintamonas, so sobón, a escape, ni por pienso, ha tarifado, pal gato...* Incluso don Esteban habla de los pápiros para referirse al dinero, y utiliza alguna expresión como *so maleta, ser una lata, despachar a alguien en un voleo...* La sintaxis es la adecuada a este panorama, pero sin cargar las tintas : algún anacoluto y varias repeticiones en el caso de la Mogigona, síntoma o bien de entusiasmo ante el arte de Olimpia, o bien de

⁴²⁹ *Op. cit.*, p. 217, 218.

desesperación por el fracaso amoroso de su hija; y el uso abundante de oraciones exclamativas e interrogativas por parte de Olimpia, bien para apostrofar continuamente a sus admiradores, con los que el coqueteo es casi continuo, bien para mostrar su entusiasmo o su enfado, son lo único destacable.

El uso de figuras retóricas, después de todo lo dicho, es, obviamente, restringido, y ceñido a los registros citados. Una metáfora (la Mogigona dice, intentando aclarar la situación de su hija respecto de Paquiro, que *por acá esto es una piojera de chismes* ⁴³⁰); algún juego de palabras entre ella y Paca, que no quiere satisfacer su curiosidad (*Pero, vamos a ver, ¿he faltado en algo? - ¿Faltar? No. En todo caso, sobrar*⁴³¹), o de la misma con Paquiro, que ya no puede esconder que ha abandonado a la hija de la gitana, que se basa en el yeísmo de ésta (*Y ese gachó que me la tiene martirisá, no es este payo que escribe versos, ni tampoco ese poyo que lo tienes crucificado. Ni el payo ni el poyo, es el piyo de Paquiro(...)*⁴³²; o del poeta Augusto, que juega con la palabra *auriga*, citada a propósito del de Delfos, cuya túnica quería copiar la bailarina, y aplicada al cochero que les lleva por Madrid⁴³³.

Por lo que respecta al lenguaje propiamente de autor, adyacente a la ficción representada, se reduce en este caso a las acotaciones⁴³⁴, que, además de ser escasas, se caracterizan por lo escueto y esencializador. Se limitan

⁴³⁰ *Op. cit.*, p. 133.

⁴³¹ *Op. cit.*, p. 134.

⁴³² *Op. cit.*, p. 214.

⁴³³ *Al Casón - digo al cochero - Llegamos cerca del Museo y Olimpia grita al auriga, no al de Delfos, sino al de la manuela. (...)* (*Op. cit.*, p. 145).

⁴³⁴ *Vid. supra.*

verdaderamente a dar las instrucciones básicas para la representación, sean de decorados, movimiento escénico o cualquier otra indicación paraverbal. Son por tanto frases cortas, en estilo nominal⁴³⁵, limitadas frecuentemente a una forma verbal conjugada, muy a menudo sin complemento de ningún tipo (*Vase ; lee*), a un gerundio (*Riendo*), un adjetivo (*Incomodada ; impaciente*), un participio (*Tumbado*), un adverbio (*Fuera*), poco más que un sintagma (*Un látigo en la mano ; detrás del biombo*) u oraciones muy breves, generalmente yuxtapuestas (*Arregla el tocador, cuelga algún traje en la percha*) o coordinadas copulativas (*Se tumba en un diván y enciende un cigarro*).

En cambio, en *El Pedigree* el panorama se complica : cierta sencillez inocente, casi infantil, un retoricismo de tono clásico, el científicismo racionalista, en ocasiones con toques administrativos, se combinan para dar lugar al discurso de las procreadoras, sus compañeros y los responsables del establecimiento, y contrastan con la familiaridad un tanto castiza, entre audaz y escandalizada, del intruso, Medoro. Lo veremos por partes.

a) Al principio de la obra, Eugenia, Casiopea, Crisoprasa y Pantea, compiten en el tiro al arco, apostando entre ellas besos y objetos queridos, como una lira radioactiva y una paleta luminosa⁴³⁶. En la jornada segunda, Pantea y Crisoprasa asisten a la declaración de amor que Medoro le dedica a Eva, y, primero caprichosas, luego inocentes, y finalmente severas , van consiguiendo llevar la voz cantante de la misma : piden que sea en verso, y hacen

⁴³⁵ Por ejemplo, en la que inicia el acto primero, la más larga de toda la obra.

⁴³⁶ *El Pedigree*, en *OO. SS.*, pp. 241 y ss.

comentarios extrañados, rimando con sus frases, que rompen la supuesta tensión romántica del galán⁴³⁷.

b) El tono retórico se utiliza, por ejemplo, para describir la misión del establecimiento⁴³⁸, o para que una de las protagonistas haga un elogio, sincero, de la belleza de su amiga⁴³⁹. En ocasiones se utiliza de manera irónica: cuando las jóvenes divisan a Medoro, sienten extrañeza y lástima por su aspecto - ya descrito por el autor en la acotación previa -, tan apartado de su mundo perfecto; y lo manifiestan con un lenguaje de retoricismo clásico que contrasta cómicamente con el contenido⁴⁴⁰; o en la propia declaración del joven regresivo⁴⁴¹.

⁴³⁷ PANTEA. *¿Una declaración de amor? ¡Qué divertido!*

CRISOPRASA. *Y di, Medoro, ¿la vas a decir en prosa?*

MEDORO. *Sí..., claro, en prosa poética, como suelen ser la mayoría de las declaraciones de esta especie.*

CRISOPRASA. *¡Qué lástima!*

MEDORO. *Lástima, ¿por qué?*

PANTEA. *Sí, es una lástima. Nos hubiera gustado tanto que la dijeras en frases bonitas, y que al final de cada una tuvieran las últimas sílabas iguales, o casi iguales (sic). ¡Es muy alegre eso!*

CRISOPRASA. *Una amiga nuestra puso así la clasificación de los moluscos gasterópodos, y resultaba muy bien.*

MEDORO. *¡Ah, vamos! ¿Vosotras deseáis que diga mi declaración en verso?*

CRISOPRASA. *¡Sí, sí! Anda, di tu declaración de amor en verso (...). (Op. cit., pp. 302, 303).*

⁴³⁸ MOSCO. (...) *Así se explica, también, que hayamos podido llegar a la producción de personas tan bellas como vosotras: ¡almas puras en cuerpos puros! Y así se comprende que hayamos conseguido alcanzar la perfección de vuestros coadyuvantes, esos jóvenes que a poca distancia de aquí esperan la venida de la primavera para bramar de amor, como el corzo en la espesura cuando ve llegar, grácil y ligera, a la corza a abreviar en el cristalino manantial del bosque. (Op. cit., p. 264)*

⁴³⁹ *¡Qué hermosa eres, Eugenia! Amazona antigua tallada en mármol caliente y rosado! Ni un músculo palpita bajo tu piel. La mirada de tus ojos verdes se clava en la meta ideal, como la luz de la estrella en el fondo del estanque. ¡Estrellas en el cielo azul de la noche! ¡Tus ojos, luceros en el cielo de tu cara! (Op. cit., p. 240).*

⁴⁴⁰ CRISOPRASA. (Contemplando a Medoro) *¡Pobre joven! ¡Tiembra como la hoja del árbol al soplo del viento; sus ojos brillan con la fiebre, y sus labios palpan murmurando majaderías!*

EUGENIA. (Contemplando a Medoro) *¡Y sería guapo si estuviera sereno! Su frente se frunce y sus cejas negras se retuercen como un reptil partido! (...). (Op. cit., p. 276).*

⁴⁴¹ MEDORO. (Se pasca, tose, se rasca la cabeza, se suena las narices y con aire inspirado se dirige a Eva) *¡Eva!, ¡madre futura de la humana especie, canta en el Paraíso la primera canción! ¡Puro es su corazón! (Pausa) Los pájaros comentan con cadencioso trino, de la garganta fresca el sonido divino; y el ramaje y las flores balancean a coro las hojas y los pétalos de malaquita y oro (...). (Op. cit., pp. 304 - 309).*

c) El cientificismo racionalista tiene su manifestación más abundante en los discursos de Melpómene y Mosco, el Asesor. Por ejemplo, cuando ella explica a sus muchachas el funcionamiento del aparato adicionador de voluntades⁴⁴², o cuando describe el fenómeno del instinto materno, una de las principales amenazas contra el proyecto⁴⁴³; o cuando él hace un resumen de la genealogía de Medoro⁴⁴⁴ o, ya abiertamente cómico, de sus características antropométricas⁴⁴⁵. Este lenguaje, además, suele adquirir un tono administrativo, burocrático, más frío aún, más cómico. La Directora, Melpómene, es experta redactora de informes y memorias, con los que bombardea a la Superioridad⁴⁴⁶. Y contrasta cómicamente con el tono soñador, conmovido, con que lo evocan para sus años venideros los enamorados Eugenia y Codomano⁴⁴⁷.

⁴⁴² (...) *Todo acto de volición produce ondas de longitud distinta en cada cerebro humano. Este aparato las reduce a una sola longitud y las acumula: por eso el gran hiperfísico Pantósofo le ha denominado Adicionador de voluntades*(...). (Op. cit., p. 244).

⁴⁴³ (...) *He insistido en lo virulento de este fenómeno, contagiosísimo, en mujeres que ordinariamente llegan a la puesta en luz durante los mismos días. Algo que se ha evitado con el aislamiento de ellas y con la inmediata separación del retoño. Cuando el acto se verificaba en compañía, las jóvenes madres se comunicaban sus ansias y se desarrollaba en ellas un mezquino espíritu de rivalidad maternal; pero el anular estas ansias en cada una de ellas es mi labor más fuerte y la que me ofrece mayores dificultades. ¿Que se ha conseguido mucho? ¿Quién lo duda! (...)* (Op. cit., p. 252).

⁴⁴⁴ (...) *eres una triste, una lamentable consecuencia del caos étnico. Algo confuso, heteromorfo, incalificable. La descendencia del chimpancé ancestral se ha cruzado, sin orden ni concierto, con la del gorila braquicéfalo, y resulta de ese maremagnum de cruzamientos un producto poco deseable: tú. Por tanto, no podemos permitir tu intervención en el futuro "pedigree" de los hijos de Eva, 366, M. (Op. cit., p. 292); (...) tu padre era un dolococéfalo moreno, de exigua capacidad craneana, y (que) tu señora madre, aunque rubia, pertenecía a la raza alpina, que no es precisamente la más excelsa de las razas humanas* (Op. cit., p. 294).

⁴⁴⁵ MOSCO. *¡Quieto!... ¡Quieto!... Es para conocer tu índice encefálico. (Apunta unas cifras) No es muy de recibo este cráneo, mi joven amigo. (Aplica el compás a la nariz de Medoro y lee en la escala) Eres un mesorrino, casi un chatillo de poca importancia. (Coge las orejas de Medoro y se las soba) Lóbulo no desprendido... ¡Hum!... ¡Hum!... Pabellón en forma de corneta... Cartilagos lisos... ¡Hum!... ¡Hum!... (Toma con dos dedos de la mano izquierda la barbilla de Medoro y estudia su cara) Asimetría facial muy pronunciada (...)* (Op. cit., p. 297).

⁴⁴⁶ MOSCO. *El informe presentado por los técnicos acerca del estado de las trescientas cincuenta y siete procreadoras que tú, ilustre Melpómene, riges y custodias, es magnífico. Según indicas en tu Memoria, la puesta en luz de los productos se verificará en los primeros días del mes de Newton y coincidirá con la abundancia de vitaminas.* (Op. cit., p. 248).

⁴⁴⁷ EUGENIA. (Soñadora.) *Con la imaginación veo nuestra cabaña en medio del bosque. ¡La cabaña de aluminio, de cristal y de celuloide, que hemos levantado con nuestras manos! Allí tenemos nuestro tallercito común. Tú observas*

d) Por último, el estilo que se le adjudica a Medoro es el único que se sale de la serena cortesía de los demás personajes. Hace gala de una educación más amanerada, y, en todo caso, de una vehemencia, en ocasiones violenta, en ocasiones interesada, de la que carecen el resto. Lo más característico es el vocabulario y las expresiones que emplea, perdiendo el tono clásico, intemporal, para ubicarse de lleno en la época en que se escribe la obra : *cargante señora, viejo idiota, chicas guapas, me parecía demasiado fuerte por inconveniente, tonterías, garambainas, mosquitas muertas, un par de prójimas, la niña esta, mamarrachos, hazmerreír, bicharraco indecente, galimatías, me importa un pito, bueno es el niño para...* (referido a él mismo), *chica* como vocativo, *demonio, diablo, caracoles, danzing, cabaret...* Introduce así, en este mundo primitivo del futuro, la indignación por el orgullo herido, el decoro, la ambición, la falsedad, el deseo de pegarle unos tiros a quien le lleva la contraria, etc.

Hay que señalar además la presencia de una composición lírica, el “Himno de los medóricos”, como colofón a la obra. Es un canto bárbaro, de alegría salvaje, con el que la humanidad del futuro celebra el advenimiento del superhombre, nacido tanto de la perfección como, especialmente, de las miserias humanas. Su estilo está perfectamente adecuado al contenido : frases cortas, a veces limitadas a una sola palabra, frecuentes oraciones sin verbo, escasísima subordinación ; métrica casi caótica, con versos de entre tres y catorce sílabas, distribuidos sin

con el ultramicroscopio la vida misteriosa de las bacterias y las células pigmentarias de la Aqueronia Atropos ; y yo cultivo las más recientes variedades de las criptógamas obtenidas por hibridismo (...) (Op. cit., p. 319).

orden - aunque predominan los heptasílabos en casi todo el cuerpo central del poema -; rima de distribución anárquica, consonante y con tendencia a los agudos⁴⁴⁸; léxico sonoro, con acentuación aguda o esdrújula, o con predominio de fonemas oclusivos (*ancestral, corrupción, letal, albúmina, protoplasma, ramaje, sponsal, pasma, floral, piteco, hueco, fecundante, reja, bestial, pareja, tributa, hirsuta, antropomórfico, desgarrador escoplo, palpita, acoplo, placenta, atenta, soplo, inmortal, plasma, coma, blasón, lambrequín, airón, son, clarín, encarnación, dragón, esternón, carbón*), o de significados antipoéticos (*ptomaína, albúmina, protoplasma, pasma, ozono, pulmón, miasma, arteria, mono, hueco, piteco, pelambre, escoplo, placenta, cromatina, célula, soma, plasma, orgasmo, esternón, carbón*); y ausencia casi total de figuras retóricas.

Esta variedad de estilos no es en modo alguno factor de ruptura de la unidad de la obra; antes al contrario, cada uno de ellos se relaciona con los demás de manera complementaria o contrastada, dando origen al tono propio y peculiar de la obra.

El lenguaje propiamente del autor, el de los elementos co-textuales (acotaciones, *Prefacio, Carta al empresario, Antecedentes y Autocrítica*, que suponen interrupciones de la ficción representada), contrasta abiertamente con el de *Olimpia de Toledo*. De ser elementos puramente funcionales, reducidos a lo imprescindible, han pasado a ser un ingrediente más que da cabida a la imaginación del autor, y que cobra vida propia, en función de las necesidades de cada momento. Pero distingamos primero entre las acotaciones, sean

⁴⁴⁸ 12+1 A/ 3+1 j/ 10 B/ 13+1 A/ 14 B/ 13+1 A/ 14 B/ 13+1 A/ 7 d/ 6 b/ 11 C/ 7 c/ 7 e/ 7 b/ 7 d/ 7 b/ 7 d/ 7 f/ 7 f/ 8-1 g/ 7 g/

iniciales o intercaladas, y la nómina de personajes, por un lado, y los otros elementos cotextuales que aparecen en esta obra y en los que tiene una intervención más clara el autor, sea por sí mismo o como Juan Gualberto Nessi (fundamentalmente, el *Prefacio*, la *Carta* y la *Autocrítica*).

En cuanto al primer bloque, mantiene el estilo habitual de frases breves y concisas y la tendencia a la yuxtaposición y a la coordinación de oraciones. Ahora bien, se amplía su número, para configurar indicaciones de gran extensión, a todas luces innecesarias para la representación - a no ser que se le quiera quitar todo protagonismo al director de escena -, y con cualidades estéticas propias, que atienden más bien, o también, a la posibilidad de que la obra sólo sea leída, y no representada. Así sucede muy especialmente con las indicaciones de principio de jornada, tituladas *La escena*. La de la jornada primera describe el Parque del Gineceo, como decimos, con tono lujo de detalles, hasta crear un paisaje semisalvaje, semiartificial, de múltiples elementos y gran belleza : columnas y estatuas, fuentes y estanques, árboles y arbustos recortados, garzas en vuelo... La de la jornada segunda establece un contraste entre el espacio interior, tecnificado, en que realmente transcurre la acción, el laboratorio antropométrico del Gineceo, y el fondo que se divisa, el parque, de nuevo, desde otro punto de vista : cristal, aluminio y acero, vitrinas y aparatos, rodeados de palomas, mirlos, pavos reales, faisanes, aves del paraíso, flamencos ; corzos y cervatos ; canarios, jilgueros, petirrojos, búhos y papagayos, vacas y terneros... La que corresponde a la jornada tercera nos sitúa

en el laberinto del parque, en una glorieta central rodeada de mirto y laurel, orquídeas y lianas, arpas de plata y marfil que entonan suaves melodías, y una fuente. Obviamente, estas descripciones son pretexto para hacer gala de un vocabulario escogido, selecto (*logia, capiteles, basas, bronce, intercolumnios, arcadas, setos, tritones, driadas, mármol, fauces, nelumbos, papiros, corolas, pétalos, boj, naranjo, jaspe; cielo, estratos, pirámide, wellingtonias, pinsapos, follaje, noche, barandas, balaústres, fenicópteros - por no decir flamencos, dice el autor -, corzos, cervatos y leopardos, agua, conchas de caracol marino de nacaradas espiras; un banco de césped, abetos, setos, perfumes, corola, fuste de columna, melodía, cañaverales, tonadas, pórvido, pilastra...*); y de una adjetivación precisa, en la que el cromatismo exquisito tiene preeminencia (*irisadas, regulares, arquitectónicas, cristalina, regia, cobalto, pálidos, luminosa, blanca, rosada, misteriosos, perlino; rojo, verde, naranja, espiritual, triunfante, azul, negros, violetas, oros, nacarados, diamantino, nictálope, corvo; cálido, espléndidas, cadenciosa, cadenciosa...*).

No faltan las metáforas y las comparaciones, algunas verdaderamente sorprendentes: *La tarda, académica vaca, blanca chorreada en negro, aspira el aire perfumado con el húmedo rosado hocico, mientras el ternero, de grandes ojos pensativos, la sigue, meneando la cola por hacer algo; así muchos pintores cubistas menearon el pincel, y los poetas simultaneístas la pluma en tiempos que ya nadie recuerda*⁴⁴⁹; *la victoria regia abre sus hojas, grandes como paraguas de filósofo*⁴⁵⁰; *faisanes y aves del paraíso cruzan volando como cohetes luminosos*⁴⁵¹, y los papagayos charlan

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, p. 279.

⁴⁵⁰ *Op. cit.*, p. 239.

⁴⁵¹ *Op. cit.*, p. 279.

diciendo tonterías como oradores o críticos de arte del siglo XX⁴⁵²; el gran búho abre sus alas y se lanza al espacio; semeja un paraguas que arrebató el huracán⁴⁵³, entre otras.

Obsérvese la carencia de funcionalidad dramática, pero sí ideológica, de acotaciones como las siguientes, que muestran las diferencias evolutivas entre las jóvenes, exentas ya de toda coquetería, y la mona, cuyos movimientos se describen después, junto con una intencionada referencia al siglo del autor: *Ninguna de las procreadoras se atusa el pelo ni se mira al espejo. Como no llevan estuche de "toilette", no pasan el lápiz rojo por sus labios, la borlita por las mejillas. No se untan los párpados con azul. (...) (Sahara) ensaya posturas coquetonas como cualquier mujer del siglo XX de la Era Cristiana. No contenta con aquella postura, ensaya otra y otra más (...) ⁴⁵⁴. La irrepresentabilidad de una referencia mitológica ((...)Flora nocturna va abriendo los pétalos de las flores. (...) ⁴⁵⁵) o artística (Figuras de Pedro Pablo Rubens, en paisajes de Snyders y de Breughel, el de aterciopelados tonos⁴⁵⁶); o la comicidad irónica de un comentario ((...) Viento y árboles, en aquella época, han llegado a gran perfección en la emisión melódica de los sonidos y comienzan a entonar el "Cántico de la Primavera" del primer acto de La Walkiria, de Ricardo Wagner⁴⁵⁷).*

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Op. cit.*, p. 309.

⁴⁵⁴ *Op. cit.*, p. 272.

⁴⁵⁵ *Op. cit.*, p. 309.

⁴⁵⁶ *Op. cit.*, p. 316.

⁴⁵⁷ *Op. cit.*, p. 310.

También la nómina de personajes llama la atención por lo detallada, cuando, para los propósitos del autor hubiera sido suficiente hacer una referencia general, derivada de la nota a pie de página en la que se explica que, excepto Medoro, Palutómiste, Juan Gualberto Nessi y Sahara, los personajes debían aparecer desnudos, o, al menos, para la representabilidad de la obra, cubiertos con algún elemento natural. Sin embargo, se detallan tejidos, colores y adornos hasta lo minucioso, con el fin de crear un *vestuario* de colores vivos, abigarrado, con adornos llamativos, provocador, a la vez primitivo y rabiosamente moderno, especialmente en las mujeres.

Los extensos *Antecedentes* que se intercalan en la jornada segunda, al aparecer Medoro, son, todavía, parte esencial de la representación, pues dan a conocer las motivaciones del joven. Asunto bien distinto es la manera en que el público podría conocerlos - irrepresentabilidad de la que ya advierte el autor en la *Carta* -, a no ser a través de un narrador o del propio Juan Gualberto Nessi. Pero, más aún, porque contienen una disquisición del autor acerca de los viajes y la Humanidad. Por eso escapan a la consideración estricta de acotación, y se acercan al segundo de los bloques que hemos hecho, y que pasamos a ver.

En el *Prefacio*, la *Carta* y la *Autocrítica*, lo que importa es la expresión de ideas, el contenido, más que la forma. Por eso sus recursos son muy diferentes. Desde el uso de la primera persona hasta la utilización de interrogaciones retóricas y deliberativas o exclamaciones, pasando por la intercalación de pequeños cuentecillos o anécdotas ilustrativas (la historia de la bandeja de plata y el turista, la respuesta de Rodin cuando le preguntaron sobre Anatole

France); todo ello en un tono que oscila entre la ironía⁴⁵⁸ y la sinceridad. El lenguaje ya no busca las cualidades estéticas por sí mismas, tiende más a lo abstracto; intercala, con fines humorísticos, palabras y expresiones coloquiales (*mangonean, morralla, me voy por los cerros de Úbeda, para mi capote, era yo capaz de dar los cráneos de media docena de críticos de arte por..., no sé cómo demonios, horrible duda, se fue a hacer gárgaras, caletre, me quedaría tan fresco...*) en un tono medio culto; no rehuye lo valorativo (*inútil fantasía, terrible enemigo, no vale tres ochavos, una tontería, engendro, el publiquito, es desesperante, detestable suerte, vulgarote mal, sintaxis patituerta...*); y son frecuentes las citas de autores clásicos o modernos.

⁴⁵⁸ Vid. Técnicas dramáticas.

6. 4. Recepción.

Ya hemos dicho que la acogida a El Mirlo Blanco por parte de la crítica fue en todo momento excelente, afectiva, podríamos decir, por más que se reconozcan en esta empresa posibilidades mayores que las de un simple teatro de aficionados ; y por ello también algo superficial, más pendiente del fenómeno en sí que de una valoración artística o crítica profunda.

Se ocupó principalmente de sus actividades Enrique DÍEZ CANEDO, en artículos publicados en *El Sol*⁴⁵⁹. A pesar del interés que demuestra, son poco más que notas informativas acerca de las obras representadas, que no analiza, y de los actores que interpretan los papeles. La labor de Ricardo Baroja no se destaca especialmente en ningún sentido, mientras que le interesa más la labor de Pío BAROJA y Cipriano RIVAS CHERIF. Es el primer crítico que vislumbra las posibilidades de este tipo de empresas, más allá tanto del teatro de simples aficionados como del teatro comercial.

Rafael MARQUINA, en un artículo del *Heraldo de Madrid*⁴⁶⁰, destaca lo *peligroso del público presente en las representaciones* : pintores, escultores, músicos, poetas y críticos teatrales de primer orden -, es decir, heterogéneo, pero de cierto nivel intelectual ; y la belleza de la *ficción escénica*.

⁴⁵⁹ *El Sol*, 9 de febrero de 1926, 23 de abril de 1926, 23 de junio de 1926, 29 de marzo de 1927. Recogidos en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz, 1968. I. Jacinto Benavente y el teatro de los comienzos de siglo, p. 57 ; V. *Elementos de renovación*, pp. 149-155.

⁴⁶⁰ "Una fiesta del arte", 8 de febrero de 1926.

Adriá GUAL, en el mismo periódico⁴⁶¹ califica la empresa de *deseo noble y desinteresado* que incita a la reflexión y conjura la rutina del teatro ; una solución privada, aristocrática, elitista por tanto, en su populismo, única posible en las circunstancias del momento.

A Juan G. OLMEDILLA, por fin, le llama la atención el entusiasmo de los actores noveles, clave para que la actuación sea un éxito, y llama la atención sobre la oportunidad que se les brinda a obras que, de otro modo, tienen cerrados los circuitos de exhibición comercial⁴⁶².

Más recientemente, con la perspectiva del desarrollo del teatro experimental en España, a El Mirlo Blanco se le ha reconocido su papel en esa corriente evolutiva que abrió tan importantes nuevos caminos para la escena española ; de nuevo, la figura de Ricardo Baroja queda eclipsada por la de su hermano y sus otros compañeros de *aventura*⁴⁶³.

Sobre las numerosas obras de Ricardo Baroja, incluso de las hoy perdidas, carecemos de casi todo testimonio. El prólogo de VALLE INCLÁN a *El Pedigree* es un simple, sincero y cariñoso, elogio a la persona del autor⁴⁶⁴. DÍEZ CANEDO no hace más que encuadrar esta obra de nuestro autor en la

⁴⁶¹ *Heraldo de Madrid*, "Yo quisiera una parte del festín", el 1 de mayo de 1926.

⁴⁶² "Teatro de cámara *El Mirlo Blanco*. Un estreno de Valle - Inclán en casa de los Baroja", *Heraldo de Madrid*, 11 de mayo de 1926.

⁴⁶³ Juan Antonio HORMIGÓN, "Del Mirlo Blanco a los teatros independientes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 260, febrero de 1972, pp. 349-355.

⁴⁶⁴ Prólogo a *El Pedigree*, Madrid, Caro Raggio, 1988.

corriente renovadora del teatro español del momento⁴⁶⁵; y RIVAS CHERIF la califica, sencillamente, de *excepcional*⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ De su hermano, Ricardo Baroja, una comedia satírica, *El Pedigree* (1924), y distintas obras breves merecen también mencionarse entre las de tendencia renovadora. (Op. cit., vol. I, p. 57, n. 150).

⁴⁶⁶ *Heraldo de Madrid*, 12 de junio de 1926.

7. NARRATIVA.

7. 1. Introducción.

La obra narrativa de Ricardo Baroja sale a la luz entre los años 1900 y 1947, y es el grueso de su obra literaria. Comienza con relatos breves publicados en la prensa periódica de la época⁴⁶⁷: “La novicia y el párvulo” y “La flor solar”, “Penacho el mentiroso”, “Diario de un estudiante”, “Marruecos” y “Comercio marroquí”; para centrarse después, desde 1917, en el género periodístico, con títulos tan variados y abundantes como *Las aventuras del submarino alemán U...*, *De tobillera a cocotte*, *Fernanda* y *Fiebre de amor*. Tras un intervalo de actividad predominantemente teatral, se reanuda con las novelas *Los tres retratos*, *La nao Capitana*, *La tribu del halcón* y *El coleccionista de relámpagos*, *Pasan y se van*, *Bienandanzas y fortunas*, *El Dorado*, *Clavijo*, *Los dos hermanos piratas* y, por último, *Carnashu*; y con algún relato breve más, como *La gran corrida de toros*, *Historia verídica de la revolución*, *Acher* y *La curiosidad castigada*.

⁴⁶⁷ Para los periódicos y revistas en los que publicó Ricardo Baroja, *vid.* Periodismo. Clasificación por publicaciones.

ANEXO VI. ÍNDICE DE LA OBRA NARRATIVA

FECHA	NOVELA	RELATO BREVE
1900, <i>La Discusión</i> , Madrid, 21 de diciembre		"La novicia y el párvulo" (¿como Juan Gualberto NESSEI?)
1900, <i>La Discusión</i> , Madrid, 14 de diciembre		"La flor solar" (como Juan Gualberto NESSEI)
1901, <i>Electra</i> , Madrid, 6 de abril		"Diario de un estudiante" (como Juan Gualberto NESSEI)
1901, <i>Arte Joven</i> , Madrid, 1 de junio (nº 4)		"Penacho el mentiroso", (como Juan Gualberto NESSEI)
1903 <i>El Globo</i> , Madrid, 28 de enero		"Marruecos. Atrocidades marroquíes. El <i>Caid</i> de Machuar"
1903, <i>El Globo</i> , Madrid, 8 de febrero		"Comercio marroquí"
1917	<i>Aventuras del submarino alemán U...</i> , Madrid, Caro Raggio	
1919	<i>De tobillera a cocotte</i> , Madrid, Caro Raggio	
1920	<i>Fernanda</i> , Caro Raggio	
1921	<i>Fiebre de amor</i> , Madrid, Caro Raggio	
1922, <i>La Pluma</i> , Madrid, julio (nº 26)		"La gran corrida de toros"
1930	<i>Los tres retratos</i> , Madrid, CIAP	
1931, <i>La Novela Roja</i> , Madrid, 9 de junio		<i>Historia verídica de la revolución</i>
1935	<i>La nao Capitana. Cuento español del mar antiguo</i> , Madrid, Espasa-Calpe	
1941	<i>La tribu del balcón. Cuento prehistórico de la actualidad</i> , Zaragoza, Librería General	
	<i>El coleccionista de relámpagos</i> , Zaragoza, Librería General	
	<i>Bienandanzas y fortunas</i> , Barcelona, Pallas-Bartrés	
	<i>Pasan y se van</i> , Barcelona, Juventud	
1942	<i>El Dorado</i> , Barcelona, Pallas-Bartrés	
	<i>Clavijo. Tres versiones de una vida</i> , Barcelona, Juventud	

1945

Carnashu, Madrid, Cuadernos de Adán

"Acher", Irún, *El Bidasoa*

Los dos hermanos piratas. Cuento del mar Mediterráneo,
Barcelona, Juventud

1947, 1 de enero

"La curiosidad castigada", Irún, *El Bidasoa*

1948-1949, Irún *El Bidasoa*, (del 10 de abril de
1948 al 5 de febrero de 1949)

"Estrafalarios. ¿Novela ?

7. 2. Relato breve.

7. 2. 1. Introducción.

A lo largo de su vida literaria, Ricardo Baroja realizó algunas incursiones en el relato breve, de forma paralela a su cultivo de la novela, o incluso anterior. De hecho, las primeras manifestaciones narrativas, de 1900 en adelante, son de este tipo. Se trata, en su mayoría, de obras muy breves, como "*La flor solar*"⁴⁶⁸ o "*Diario de un estudiante*"⁴⁶⁹, o "*Marruecos. Atrocidades marroquíes. El Caid de Machuar*" y "*Comercio marroquí*"⁴⁷⁰; "*La marea. Apólogo*"⁴⁷¹ y "*La curiosidad castigada*"⁴⁷², todas ellas editadas en periódicos y revistas como *La Discusión*, *Electra*, *La Tierra* y *El Bidasoa*, respectivamente - en los que publicó también textos de tipo periodístico ⁴⁷³. Y de dos más algo más extensas y mucho más interesantes, "*La gran corrida de toros*"⁴⁷⁴, e "*Historia verídica de la revolución*"⁴⁷⁵. A éstas sería necesario añadir otras, que nos ha resultado imposible encontrar: "*La novicia y el párvulo*", en un número inencontrable de *La Discusión*⁴⁷⁶, "*Penacho el mentiroso*", en la primera época de *Arte Joven*⁴⁷⁷, y *Acher*,

⁴⁶⁸ Madrid, *La Discusión*, 14 de diciembre de 1900.

⁴⁶⁹ Madrid, *Electra*, 6 de abril de 1901 (como Juan Gualberto NESSI).

⁴⁷⁰ Madrid, *El Globo*, nº 9.907, del 28 de enero de 1903.

⁴⁷¹ Madrid, *La Tierra*, 15 de septiembre de 1931.

⁴⁷² Irún, *El Bidasoa*, 11 de enero de 1947.

⁴⁷³ Vid. apartado **Periodismo. Clasificación por publicaciones.**

⁴⁷⁴ *La Pluma*, nº 26, julio de 1922.

⁴⁷⁵ *La Novela Roja*, 9 de junio de 1931.

⁴⁷⁶ Del 20 de febrero 1900.

⁴⁷⁷ Nº 4, 1 de junio (como Juan Gualberto NESSI).

probablemente en alguno de los números de 1948 anterior al 18 de agosto, de *El Bidasoa*.

No vamos a entrar en el tema de los géneros narrativos menos extensos - llámeselos *cuento*, *relato breve*, *novela corta* o de cualquier otro modo. Nos guiaremos por el criterio más extendido en la diferenciación del relato breve respecto de la novela :

- las diferencias de extensión, mayor, en un sentido amplio e impreciso, en la novela
- el criterio de la peripecia única del relato breve, independientemente del número de personajes o del tiempo y el espacio en que transcurren los hechos
- el criterio de la importancia del desenlace, mucho más cuidado y significativo en la modalidad breve

Con arreglo a esas diferencias, en el apartado dedicado a la novela incluimos obras que no son extensas, como *Carnashu*, y , por el contrario, reservamos para el que nos ocupa otras, si bien algo más breves, como "*La gran corrida de toros*" y la "*Historia verídica de la revolución*"; que cumplen a la perfección, sin embargo, el resto de los criterios. No queremos perdernos, con todo, en clasificaciones vacías, con las que correríamos el riesgo de caer en el nominalismo vacío, por lo que pasamos a analizar ya estas pequeñas obritas.

7. 2. 2. “La flor solar”.

Publicado como Juan Gualberto NESSI, reconoce que está tomado de la leyenda de la flor triste, citada por Bartolomé Leonardo de ARGENSOLA (1562-1631), en *Historia de la conquista de las Molucas : una interpretación muy libre, ampliada y modificada, quizá para darle un sentido político*. La transcribimos completa por su brevedad :

Fingen los idólatras, o creen, que en tiempos antiguos una hija de singular hermosura que tuvo Parizataco Sátrapa se enamoró del sol, y que habiéndole correspondido y obligado, puso su amor en otra, y no pudiendo sufrir la primera amante que la otra fuese preferida, se mató. De sus cenizas (porque en aquellas partes no ha caído aún el uso de quemar los cuerpos muertos)) nació aquel árbol, cuyas flores, conservando la memoria del dueño, aborrecen al sol tanto, que no sostienen su luz. Esta planta se llama en Canarín parizataco, por el padre de la india transformado, como Dafne, aunque por diferente sentimiento, en Malayo singadi, en Arabia guar, en Persia y Turquía gul, en Decanín pul : los Portugueses la llaman árbol triste ; arroja innumerables ramos delgados, y por orden divididos en nudos : de cada nudo dos hojas, una para cada parte, parecen a las del ciruelo, pero blandas como las de la salvia, cubiertas de vello blanco : en cada hoja brota un pezón, que arroja cinco cabezuelas pequeñas en la punta, adornada cada cual de cuatro hojitas menores : de cada cabezuela salen cinco flores, y las cuatro tienen en medio a la quinta : entre ellas nacen con visible parto las flores blancas, mayores que las del naranjo, y tan deprisa en anocheciendo, que por movimiento comprensible suceden unas a otras : toda la noche dura esta fecundidad, hasta que la presencia del sol la esteriliza y cae con ella toda la flor y las hojas, y quedan los ramos lánguidos : cesa súbitamente aquella fragancia, que ennoblecía el aire de todos los olores de Asia, comprendidos en solo éste, hasta que huyendo en sol del horizonte vuelve la planta a florecer en sus tinieblas amadas, como descansando con ellas del agravio que recibió de la luz⁴⁷⁸

Cuenta, en pasado y en tercera persona, una historia alegórica, algo confusa acerca del poder del sol, de la luz, que es el espíritu de la tierra, del instinto animal y del alma humana : un rajah vive dolorido por la pérdida de una

hija, amante del Sol, al que maldice. Para calmar su dolor acude a un santo eremita, que le da a conocer la existencia de una planta maravillosa con tres capullos, rojo, azul y dorado. La calificación vitalista y poderosa de la luz y su simbolismo, y la modificación del número y color de las flores puede inducirnos a pensar en cierto significado político. De ella espera que resucite si hija, pero renace el sol, y lo aniquila.

Se busca darle un tono de leyenda india, coherente con el lugar en que se desarrolla, a orillas del Océano Índico, en el palacio lujoso del anciano *rajah*, en un ambiente de religiosidad hindú - habla de las ceremonias religiosas de los *Rig - veda* -. Desde el punto de vista del estilo, lo más interesante es el uso que se hace del léxico para dar cuenta de un ambiente lujoso y exótico (*ajimeces, esclavas, bayaderas, gigantescos elefantes, intercolumnios, damasquina artesana, gineceo, celosías de sándalo, loto, papiro, flecha de oro, antorchas, cáñamo embriagador, piedras preciosas...*), y para describir de los jardines del palacio, cuando el anciano, enloquecido de dolor, se lanza en carrera nocturna en busca de la flor que cree que va a devolverle a su hija :

Las agoreras aves nocturnas revoloteaban en torno de las desgredada cabeza del anciano ; en la sangrienta llama de la antorcha se quemaban esdóges, mariposas anunciadoras de la muerte con el terrible símbolo pintado en las alas.

El viejo corría pisando arriates floridos, dejaba jirones de su vestidura en los cactus erizados, en las espinosas acacias ; corría hacia un sicomoro que alza hasta el cielo su enorme copa oblonga, negra como nube de tempestad.

⁴⁷⁸ Bartolomé Leonardo de ARGENSOLA, *Historia de la conquista de las Islas Malucas*, Madrid, Miraguano-Polifemo, 1992, pp. 47, 48.

7. 2. 3. “*La curiosidad castigada*”.

Se trata de un relato de ritmo sostenido, lento, que narra las evoluciones nocturnas, en un pueblecito vasco, de un borracho socarrón e inofensivo, Pachicu de Biaticogaña, *Erua* por mal nombre⁴⁷⁹, intentando encontrar una taberna donde le sirvan una última copa; y una mujer *aficionada a la fisga*, Concheshi de Estrataenea. Los improperios de éste contra todo el pueblo, al que acusa de inmoralidad cuando se le manda callar y respetar el sueño de los demás, hacen que la curiosa tenga que esconderse tras su ventana, cerrada. Es, en todo caso, un pretexto para hacer alguna descripción bastante acertada, y poética, de la noche vasca, y para ofrecer unos diálogos breves, pero vivos y llenos de gracia, exponentes del siempre mal entendido humor vasco. Dicho esto, señalaremos que las mejores cualidades de este *cuentecillo* están en su ritmo lento, que sirve tanto para dramatizar la presentación de las escenas, con una perspectiva casi cinematográfica - cámara fija con aproximación del personaje, seguido por la *cámara desde lejos*, enfoque del desarrollo de la escena central (el diálogo de Pachicu con la tabernera, con Concheshi en un segundo plano), y toma final en que se aleja el protagonista, acabando con un plano general de la calle desierta⁴⁸⁰ - ; cuanto para acompañar en su movimiento vacilante al borracho socarrón en la tranquilidad de una noche que sólo él perturba. Se sirve de descripciones

⁴⁷⁹ Del vasco *ero*, loco, necio, desbocado.

⁴⁸⁰ En cierto momento, después de preguntarse el narrador por la identidad del personaje, se dice *Cuando llegue cerca de la luz se podrá saber quién es el caminante*.

minuciosas, con tendencia al estilo nominal y al asíndeton, con algunas metáforas y comparaciones no desacertadas. Así, el nocturno que enmarca el relato :

¿Es verano ? Sí, agosto ; pero ¡vaya nochecita ! Húmeda, fría, nebulosa. El shiri-miri espeso, vaho del mar cercano lo embadurna todo. Tejados, fachadas, losas de la acera, pavimento de la calle. La bombilla eléctrica colgada del poste, en la esquina, aparece roja, moribunda en el centro del halo producido por la niebla, en el que alguna mariposa blanca revolotea, como si pretendiera calentar en la luz las alas ateridas. La calle, desierta, duerme con las ventanas y las puertas cerradas. El rumor del río, suspiro largo, es interrumpido a intervalos por las ráfagas de bruma más densa.

o la del propio Pachicu :

En el extremo de la calle, una silueta humana, viene. Boina al cogote, cabeza inclinada hacia adelante, blusa sobre el hombro, manos en los bolsillos del pantalón, piernas inseguras, las alpargatas resbalan en los guijarros barnizados por la humedad.

El mismo narrador contribuye a ralentizar el relato con sus continuas detenciones, con sus preguntas y sus valoraciones : *¿Es verano ? Sí, Agosto ; pero ¡vaya nochecita ! ; ¿Quién es ? ¿quién puede ser el solitario que, a esa hora intempestiva, entra en el pueblo ? ¿Acaso un momento no han sonado las doce en el reloj de la parroquia ? ; o al incluir dos puntos de vista ajenos, los correspondientes Concheshi (Así piensa y dice para la toquilla en que se arrebujá Concheshi de Estrataenea (...). Concheshi es aficionada a la fisga ; pero hay que comprender que, cuando se mete en la cama y se le calientan los pies, empiezan a pincharle los dedos gordos y parece que se le meten dos tornillos por los juanetes (...). ¿Quién será el que viene ? ¡Ah, sí, el erguela de Pachicu Erúa !) y a Pachicu (Encontró unos amigos y con ellos merendó una fritada. ¿Buena ? Sí, no estaba mal. Menudillos de gallina con pimientos, después queso viejo. Pero los pimientos eran picantes y el queso fuerte. Hubo, por consiguiente, que pegarle al tinto y que cantar para echar fuera, con el aliento, el exceso de vapores. La ventera, cuando dieron las once, sin consideración alguna,*

puso a Pachicu y a los amigos en la puerta y la cerró). O, simplemente, al relatar casi a cámara lenta cómo el protagonista embriagado se las arregla para encontrar y encender las cerillas que le permitan ver mientras golpea la puerta de la taberna.

Es interesante también el diálogo entre éste e Ishabel, la hija del tabernero, en que rivalizan en socarronería, jugando con dos palabras parecidas, *ardor*, *ardó* (en vasco, vino), y *ardua* (del vasco *ardura*, salud); con alguna angustia más por parte de él, necesitado de algo de vino : para conseguir ser atendido amenaza con revelar el sentido del apodo de la familia de los taberneros (*Cherribustán*, porque a un abuelo le pusieron un rabo de cerdo en la blusa cuando iba a bailar). Frustrado porque la joven lo toma con humor, se marcha diciendo *dicterios* contra todos los vecinos de la calle, *calle ayecta*, *calle del Ladrocinio* y *del adulterio*, hasta avergonzar a la curiosa Concheshi, y a todos los demás, que también escuchan, y que dejan de considerar interesante el diálogo : el tabernero echa agua a todos los líquidos que puede, las señoritas de Meaca son dos feas solteronas, la Concheshi es una bruja y su marido sólo desea que escape para irse a vivir con la sobrina, la gorda Teres, el zapatero vende zapatos de cartón en vez de becerro, el escribano anda detrás de la chicas para hacerles *zirris* (*zirrist*, atrevimientos, desenvolturas) ...

Llama la atención, por último, el uso del léxico, que aúna términos coloquiales castellanos, con otros vascos, y con los vulgarismos de Pachicu, no se sabe si producidos por el alcohol : *figa* como sustantivo, el vasco *erguela*, *moñoña*, *ayecta* por *abyecta*, *licuidos* por *líquidos*, *infilis* por *infeliz*, *carramarro*, *zirris*...

La estructura del relato se convierte, por fin, en cíclica, al presentar a su término, como se había hecho al principio, la calle desierta.

7. 2. 4. “La gran corrida de toros”.

A través del relato y descripción de la organización y transcurso de una grandiosa y excepcional corrida de toros en Madrid, se hace una crítica, no sólo de la tauromaquia, sino también de todo lo que representa, por llevar aparejados, o no aparejados más que en la arbitrariedad del autor, toda una serie de defectos de la vida española, y no española, que inmediatamente salen a relucir: el orgullo español, los nacionalismos más ridículos (Navarra, Salamanca, León y Andalucía se disputan el privilegio de producir los mejores toros de lidia, que aúnan con sus hazañas históricas, como la batalla de las Navas de Tolosa), las teorías de la selección de razas (sugiere el autor, ya que tan excelentes resultados dan en animales, que podrían quizá aplicarse a los humanos y mejorar el tipo humano español, que en la actualidad es un poco esmirriado⁴⁸¹); los intentos de soborno (de un periódico de Chicago, de Paqui la Retrechera, que concede sus favores al empresario), la corrupción política (un personaje importante se queda con todo el *billeteaje*, para su reventa; otros dejan sin música la corrida, porque insisten en ser invitados, gratis, y sólo queda sitio libre en el lugar tradicionalmente ocupado por la banda) y la incompetencia (gracias a las disposiciones del jefe del Orden Público, el barullo y la confusión en las inmediaciones de la plaza, que ya eran grandes, se hicieron enormes); los extremos idealistas de los poetas (como D’ANNUNZIO, que se entusiasma propugnando el resurgir del *Fénix del latinismo* nacido de la unión del León español y la Loba

⁴⁸¹ Terna que trata algunos años después, en su obra de teatro *El Pedigree*, como hemos visto.

romana) ; el oportunismo (se crean bolsas de cotización de entradas, dado su sobreprecio, en la calle de Alcalá y en la plaza de la Cebada, con sucursales en Barcelona, Sevilla, Valencia, Nimes y Bayona ; se falsifican entradas y billetes de curso legal) ; y hasta el cubismo, en la elaboración de un cartel anunciador que, por los colores tan vivos que se han utilizado, ha producido oftalmias...

Contra la afición taurina, como era de esperar, también llueven las críticas : al enumerar toda la fauna de los aficionados posibles, candidatos a optar por una entrada gratuita para el gran acontecimiento (matadores y novilleros, ganaderos, empresarios, contratistas de caballos, revisteros taurinos, abonados de años, *los satélites de los grandes soles tauromáquicos, esos amigos que van apresurados a comprarles una cajetilla* ; banderilleros, peones, cacheteros, picadores, monosabios ; coleccionistas de billetes y carteles de toros, y *los que conservan cabezas disecadas de cornúpetos (sic) célebres y forman panoplias con banderillas, estoques y monteras*) ; contra la sangre gratuita, que aún en 1931 hacía que los caballos quedaran destripados en la plaza (al menos ocho, en este relato) ; contra la avidez del público que pide *hule*, es decir, *los buenos corazones a quienes agrada que en las corridas haya tan siquiera un par de cornadas en carne humana* ; contra cierto plebeyismo y mal entendida religiosidad, que se desprende de que, por ejemplo, el gran torero Pedro Tomillo Tomillares haya entrado en la profesión abandonando la suya anterior de limpiabotas, o porque se lo exigiera, *delante del Señor del Gran Poder*, la célebre cantaora Camisona, de la que Tomillares estaba profundamente enamorado ; o del público presente : el caballero gordo con aspecto de chulo elegante, los revendedores *con vitola de*

presidarios, Juanillón el carpintero, monsieur Grandidon, el comisionista de gomas higiénicas, o monsieur de Petit Gris, el mercero de Marsella, Manolo el Malhuele... O contra la incompetencia de los supuestos profesionales, por ejemplo, de los banderilleros que ponen las banderillas en la mismísima cruz, cuando no en el rabo, o la petulancia de los matadores, que siempre ponen a sus amigos el mismo telegrama, Yo, superior. Los demás, regulares; ganado, regular, aunque los demás no hayan toreado todavía; o la ceremonia de la petición de permiso por el alguacil a la presidencia, la mojiganga de la petición de permiso, en la que éste golpea con la llave de los chiqueros a un aficionado en la cabeza (afortunadamente, la llave no se rompió), etc.

Pero la clave del relato es otra : se había anunciado que al final del tercer toro habría algo que *transformaría radicalmente la vida española* : aparece una comitiva fúnebre con una plataforma giratoria y seis ametralladoras con seis cañones cada una. La guían rusos, que, después de matar a todos, se suicidan. El final es palmario : *ya no hubo más corridas de toros*. El sentido que pueda tener esta matanza se nos escapa, aún desde las perspectivas más antitaurinas y anticasticistas del momento ; y más aún al ser rusos los que la ejecutan, sobre todo porque las ideas políticas de Ricardo Baroja no están aún exacerbadas por los acontecimientos. Destaca la descripción de la muerte, que sigue al tercer toro, apenas unos minutos después de la extraña aparición en el ruedo :

En el enorme anillo de la plaza reinaba la quietud y el augusto misterio de la muerte ; pero los sesenta cañones seguían disparando hasta que las municiones se consumieron.

El sol iluminaba la atroz carnicería ; un vaho espeso de sangre y entrañas desgarradas subía hasta la bandera española que flameaba airosa al viento de la tarde.

Varios detalles se habían convertido en presagio de la muerte :

El inmenso anillo negro y monótono rodeaba el redondel de arena. No había un sitio vacío : miles y miles de americanas negras, miles y miles de sombreros oscuros sobre las cabezas. La prohibición de que asistieran mujeres quitaba el colorido que los trajes, mantillas y abanicos dan ordinariamente a la fiesta.

Una enorme melancolía flotaba sobre el círculo silencioso, que contrastaba con el bullicio de la multitud apiñada al exterior. Dos, tres frases de un chusco no consiguieron romper la expectación silenciosa de los trece mil espectadores.

De los agresores no conocemos más que la lengua en que se comunican y su aspecto : *Eran personajes extraños aquellos desgarrados tipos, vestidos con largos levitones, cubiertos con sombreros de copa. Los dos primeros, sostenían las bridas en sus manos enguantadas. Sus caras pálidas, que ribeteaban barbuchas pajizas, tenían algo de asiático : pómulos salientes, levemente teñidos con la roseta de los tuberculosos ; ojos oblicuos, cubiertos con gafas ; a juzgar por su semejanza, eran hermanos gemelos. Los dos siguientes parecían judíos, con sus narices largas y caídas, su perilla puntiaguda y su tez amarillenta, y los dos últimos, corpulentos, atezados, barbudos, llevaban encasquetados sus sombreros de alas curvas sobre la melena cortada sobre las orejas.*

Son retratos vivos, observados, llenos de costumbrismo sabiamente expresado, los, no muy abundantes, diálogos y opiniones vertidos por los aficionados ; por ejemplo, haciendo descabelladas conjeturas acerca del acontecimiento que se anuncia, en un lenguaje castizo y gracioso :

- *¿Qué es eso, Joaquinillo ? ¿Qué nos preparáis ustedes ?*

- *Pues no lo sé ; mardito si nos han dicho ná...*

- ¡Eh, tío, torerazo ! ¿Se puede saber, si se puede saber, de qué se trata ?

- ¿Eso del aeroplano ?

- Como no venga por el aire, lo que es en el corral...

- A ver si es una mandanga...

- ¿Es verdad que el Charlot, el verdadero, va a torear de verdad ?

- Pa mí que le hemos vistos yo y el señor Fulgencio paseándose por la calle de Sevilla con Paco el Sastre

- Pues no sabemos nada.

Se suceden las exclamaciones : ¡Olé los tíos con entrañas ! ¡Pero si eso no es ná ! ¡Pa chasco que no ! ¡Que se calle ése ! ¡No me da la gana ! Menuda jinda se traía usted el domingo en Carabanchel, y ahora mucho presumir y encontrar defectos, usted sabrá mucho de prestar al setenta y cinco sobre ropas ; pero lo que es de toros, entiende usted muy poco, ¡Eso es chipén !... Y las descripciones de tipos curiosos : un cochero⁴⁸², la sin par Chanuca, la hermosa entre las hermosas de mala vida y costumbres, vestida de majo de Jerez⁴⁸³ ; los matadores⁴⁸⁴ y los monosabios⁴⁸⁵.

⁴⁸² El cochero - digno de guiar una cuadriga en el circo de Delfos -, sereno, plantado sobre sus viejas alpargatas, rígidas las piernas bajo la pana de sus pantalones remendados, sostenía firme en la mano izquierda la brida ; en la derecha empuñaba la tralla. La gorrilla echada a la nuca, la cotilla pegada al labio, una greña negra bailaba sobre la frente ; y del rojo pañuelo anudado al cuello flotaban flameantes dos puntas como dardos de llama de un soplete.

⁴⁸³ (...) calañés de felpa negra, que avaloraba la rutilante crencha rubia ; la pechera de la alcandora rizada se abombaba sobre el pecho turgente, el marsellés color corinto con ribetes y coderas negras. Un enorme galgo blanco asomaba su hocico afilado por el borde del coche. La Chanuca quería proporcionarse el placer de una entrada sensacional en la plaza (...). Y quería entrar sin esperar, atropellándolo todo, por guapa, y por chulapa, y porque sí.

⁴⁸⁴ (...) Teodoro Calderón, el de Alcalá de Guadaira, alto, fuerte, con su aspecto de emperador romano, vestía de carmín y plata (...). El cordobés Rafael de Almodóvar, agitanado, estrecho de caderas como una figura egipcia, vestía de luto (...). Vicente Macip, de Valencia, se distinguía por cierto aspecto de clérigo bien tratado. Su terno acero y oro se ceñía demasiado al vientre y a las recias posaderas.

⁴⁸⁵ Los monosabios, pantalones azules, gorros y blusas rojas, aspecto de piratas.

7. 2. 5. “*Historia verídica de la revolución*”.

Publicada en la segunda época de *La Novela Roja*, bajo la dirección de Ceferino RODRÍGUEZ AVECILLA, y en la órbita de la literatura republicana radical y revolucionaria comunista (BALBONTÍN, ARDERÍUS, PINILLOS...⁴⁸⁶), sirvió precisamente para iniciar la colección. Fue su única contribución a la empresa, ya que, si bien se anuncia, para números sucesivos, una *La música, el cine y la ametralladora*, no llegó a editarse aquí - como tampoco otras obras citadas de otros autores -. Desde el punto de vista político, innegable en esta colección, “*Historia verídica de la revolución*” se inscribe en el movimiento de decepción que siguió a la proclamación de la República entre quienes la habían apoyado ; y es síntoma también de la efervescencia política de los comienzos de ésta⁴⁸⁷, en la que nuestro autor participó con otras obras⁴⁸⁸.

7. 2. 5. 1. *Contenido y significado.*

Cuenta los supuestos sucesos, con correspondencia en la realidad sólo en una mínima parte, posteriores a la proclamación de la Segunda República, instigados por la Unión Soviética : el asesinato del rey Alfonso, la toma de las instituciones - el ministerio de la Gobernación, el Banco de España, el periódico

⁴⁸⁶ Gonzalo SANTONJA, *Las Novelas Rojas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994. De Ricardo Baroja se dice en esta obra : *Para el decisivo debut, los editores recurrieron a Ricardo Baroja, el hermano radical de don Pio, ya tornado prudente, ganado para la causa por su joven amigo Ramón Pinillos, participe en la revolución de Jaca, que durante su posterior exilio le comprometió en la aventura de pasar una ametralladora por la frontera para matar al rey; según recordaría luego Segundo Ugartemendia, pelotari del Jai - Alai y buen amigo de ambos. Y así el menor (sic) de los dos Baroja les permitió presentarse con una Historia verídica de la Revolución escrita en sencilla clave de humor nada exenta de mala uva (op. cit., p. 28).*

⁴⁸⁷ Gonzalo SANTONJA, *Op. cit.*, pp. 35, 36.

⁴⁸⁸ *Vid. supra.*

ABC -, y el asalto a la religión, que dio lugar a terribles matanzas y desórdenes en la capital de España.

La narración tiene un carácter completamente irónico y, si no fuera por lo terrible de los acontecimientos, humorístico. No deben confundirnos declaraciones que podrían inducirnos a pensar que es una burla del bando conservador : *entonces se demostró el valor sobrehumano de los católicos madrileños, esos católicos siempre calumniados, esos fieles a la Santa Madre Iglesia, de los que algunas almas miserables han dicho que en cuanto hay algún jaleo y la gente quiere dar un estacazo a un fraile, esos católicos se meten debajo de la cama temblando de miedo, después de haberse puesto las faldas de la criada*⁴⁸⁹. Ni tampoco una defensa de éstos, como podría desprenderse de afirmaciones como la inicial: *Muchas descripciones y relatos, muchas fotografías, demasiadas relaciones enviadas a los periódicos extranjeros. Descripciones, fotografías e informaciones, todas eran falsas o todas eran tendenciosas. El Gobierno republicanosocialista, sobornando a gacetilleros, corresponsales y fotógrafos, ha tratado de ocultar la verdad, para que no resalte el heroísmo de las numerosas víctimas que han sufrido los partidarios de la Monarquía, de la Religión, de la Propiedad y del Orden y la ferocidad de los verdugos, sicarios del comunismo, del anarcosindicalismo, de la plebe, carnívora, incendiaria, asesina y libidinosa*⁴⁹⁰. No tampoco una defensa del republicanismo revolucionario, que sería esperable en una colección como *La Novela Roja*, por razones que ahora veremos. Se trata, en todo caso, de desvelar la verdad acerca de los acontecimientos que siguieron a la proclamación de la II República : *Aquí se dirá*

⁴⁸⁹ *Historia verídica de la revolución*, La Novela Roja, Madrid, 9 de junio de 1931, p. 11.

la verdad. Sí, que la verdad aparezca desnuda, sin tapujos. O, al menos, su verdad, tal y como Ricardo Baroja la creía. La imagen que se da de estos hechos está, por tanto, al margen de cualquier ideología - aunque Ricardo Baroja la tenía -, puesto que no se toma partido por ninguna de ellas. La *revolución* lo ha sido en un modo muy particular, muy hispánico, muy *de andar por casa*, de broma, a pesar del dolor, la destrucción y el número de víctimas. Hay errores y heroísmo por ambas partes, aunque al final, predominan los defectos que se querían abolir.

La ironía es evidente en todos los casos. Resulta, pues, un relato de acontecimientos terribles y violentos, sin embargo, desmitificados, tratados con distanciamiento irónico y humorístico. Obsérvese cómo se narra la toma de Ministerio de la Gobernación, el efectivo asalto al poder político :

La multitud tomó por asalto el Ministerio de la Gobernación, arrojó por la ventana al ministro ; pero el Gobierno provisional, siempre previsor, tenía, por si acaso, a otro señor perteneciente a la misma familia, que le sustituyó en el acto. Era el sustituto análogo al desaparecido, tan moreno como él, tan déspota y tan reaccionario. De modo que no se nota absolutamente nada el cambio, y no hay necesidad de insistir sobre este asunto.

*Después de tan vulgar acontecimiento, la turba revolucionaria se disolvió*⁴⁹¹.

O la destrucción del Banco de España, abolición de hecho del sistema económico en un país, por otro lado, ya empobrecido :

Uno de los automóviles, coronado por una magnífica cabellera de llamas, roto el freno, bajó la cuesta de la calle de Alcalá a toda marcha, tropezó con el pilón de la Cibeles y, rectificando la puntería, animado por esa inexplicable malignidad de las cosas materiales, se dirigió a la puerta del

⁴⁹⁰ *Op. cit.*, p. 3.

⁴⁹¹ *Op. cit.*, p. 9.

Banco de España, la abrió y se metió en el opulento establecimiento de crédito. El edificio ardió como la yesca.

Ahora los paseantes de Alcalá se divierten pensando qué paredón ruinoso caerá antes sobre las cenizas de los billetes, de los títulos del Estado y de todos esos papelotes que se guardaban en las cajas fuertes de acero impenetrable.

De aquella fantástica reserva de oro, de que tanto presumían accionistas y consejeros del Banco, no se encontró absolutamente nada, ni lo suficiente para orificar una muela cariada⁴⁹².

O la toma de los centros de información :

El asalto al periódico ABC fue cosa de poca importancia.

El edificio estaba mal defendido. Treinta o cuarenta ametralladoras, doscientos tubos de gases asfixiantes, hilarantes y lacrimógenos, chorros de agua hirviendo, una cuantas docenas de armas neumáticas que disparaban flechas envenenadas y algunos cables eléctricos de alta tensión, constituían la miserable defensa que se podía oponer a la entrada de las turbas. Por eso aquella multitud que se inmovilizó delante del periódico, al lanzarse poco después al asalto, no sufrió demasiadas bajas. Trescientos o cuatrocientos ganapanes mordieron el polvo de la calle de Serrano (...)⁴⁹³.

En varias ocasiones más quita importancia a las muertes, a las desgracias... : La noche del domingo y los acontecimientos de la Puerta del Sol, tampoco presentan gran interés⁴⁹⁴. Dos intelectuales comentan :

- ¿A cuántos curas piensas degollar ? - preguntaba un melifluo a su amigo, empleado en el Patronato del Turismo.

- No me lo han dicho todavía en la célula comunista del Patronato.

- ¿Ah ! Pero ¿hay allá alguna organización marxista ?

- No es marxista, sino troskista, partidaria de la revolución mundial.

- ¿Y percibes algún sueldo ?

⁴⁹² *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*

- Gratificaciones nada más. Quieren que asaltemos el convento de las Adoratrices y que las violemos..., pero, vaya..., es mucho trabajo para lo que pagan. Yo preferiría entenderme con los frailes Carmelitas de la plaza de España⁴⁹⁵.

Ante el incendio intencionado de los camiones que transportan a los monárquicos recogidos por las fuerzas del orden: *los camiones ardieron a la perfección, y muchos monárquicos hallaron así muerte poco comfortable*⁴⁹⁶.

La crítica contra las instituciones, contra los políticos, contra el pueblo, contra las ideologías, contra la prensa... es devastadora y total. Del rey Alfonso, a quien en la fantasía del autor los revolucionarios han asesinado, aunque la prensa y los monárquicos lo oculten por conveniencia, se dice que *huele como la leona del Retiro*⁴⁹⁷. Del ejército decimonónico, que sus *heroicos generales* habían pretendido *ser los primeros chulos de Isabelita*⁴⁹⁸; y del de la época, que era el *hazmerreír* del pueblo de Madrid, incluidos los *chiquillos*⁴⁹⁹. De los confesionarios, que son *la alacena en que se depositan los pecados*. Ese cajón lleno de *porquerías, bisbiseadas por las beatas y los neos al oído de los sacerdotes del señor*⁵⁰⁰.

Del Congreso de los Diputados se dice: *Templo erigido para que en su salón central una turba de mamarrachos, de sinvergüenzas, de ladrones, de logreros, se repartiera los despojos de un pueblo idiota y desgraciado*⁵⁰¹. De los monárquicos, que no tuvieron inconveniente en amoldarse a la República, y de los upetistas, que

⁴⁹⁵ *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁹⁶ *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁹⁷ *Op. cit.*, p. 4.

⁴⁹⁸ *Op. cit.*, p. 4.

⁴⁹⁹ *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁰⁰ *Op. cit.*, p. 5.

⁵⁰¹ *Op. cit.*, p. 5.

*ardían en fe republicana, del mismo modo que se habían incendiado en amor por Alfonsito y Primo de Rivera. Se critica un conservadurismo ridículo y decadente, el del Casino Monárquico, reunido para nombrar una Junta directiva, para embriagarse con los acordes de la Marcha Real, entonada por media docena de gramófonos. No se sabe si el primer objeto de la reunión se cumplió; pero estamos seguros de que el segundo se realizó plenamente*⁵⁰². Se critica las Casas del Pueblo socialistas, en las que siempre reinó la mediocridad, el conservadurismo, la antipatía y el saber vivir a costa del obrero y algunas veces a costa del presupuesto⁵⁰³.

Pero la crítica más feroz va dirigida contra los intelectuales, a través de la crítica al Ateneo de Madrid, *la espelunca ateneística*: en él destila hiel revolucionaria. Los apreciables literatos que se sienten ejes de la humanidad, que no buscan más que su conveniencia, en forma de cargos, de prebendas, de corrupción, gárrulos en la conversación y pelmazos hasta el paroxismo en sus escritos, cuya máxima es *bienaventurados los que chupan del presupuesto, con cualquier gobierno*; los poetisos, que son *veletas del pensamiento que cambian su orientación según el viento que traía husmo de cuartos y de gratificaciones*, los ilustres, *eximios, admirables, sabios, fenomenales doctores en Medicina...* Todos han renunciado a duras penas a sus ambiciones, para, momentáneamente y sin que sirva de precedente, entregarse a la causa de la revolución. La crítica más dura, aún, se dirige contra un tal *catedrático venido a Madrid desde el alma mater de las universidades españolas* - la alusión unamuniana no puede ser más clara -.

⁵⁰² *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁰³ *Op. cit.*, p. 8.

También él ha cambiado : *se olvida de hablar de sí mismo, las anécdotas somnolentes no acuden a sus labios, hechos al autobombo y destinados a exaltar su egolatría*⁵⁰⁴.

Se critica a la prensa, sobornada por los gobiernos⁵⁰⁵, la incultura, que lleva al saqueo y a la destrucción de las magníficas bibliotecas de la Iglesia, a los ricos, que siempre ganan, y a los que las pérdidas de la *revolución* les sirven para cobrar las primas de los seguros ; el cine, la arquitectura, el cubismo...⁵⁰⁶.

7. 2. 5. 2. *Personajes.*

Todo lo dicho se confirma ante el estudio de los personajes. Son, además de las muchedumbres de uno y otro bando, únicamente dos, sus cabezas visibles, una dama rusa y un jesuita madrileño.

Madama X, enviada secreta de la URSS a Madrid : *Es alta, rubia, de ojos grises y tez oscura. Desordenadas pasiones, organismo ardiente, voluntad de hierro. Trae a España oro soviético, verdadero oro extraído en la cordillera del Ural (...). Compra, soborna, hace prevaricadores a las personas más honradas. Y allí donde no llega su dinero, llega el efecto tórrido de su feminidad. Vence donde clava sus ojos de tigresa siberiana*⁵⁰⁷. En otras ocasiones se dice de ella que es la terrible *ménade siberiana*, o, en el fragor de la lucha cuerpo a cuerpo, *desmelenada, furiosa, gorgona soviética*⁵⁰⁸.

La figura del padre H se dice *gigantesca*, su cabeza, *ibérica*, y su comportamiento, *heroico*. En la lucha, se le adjudica una comparación de tono

⁵⁰⁴ *Op. cit.*, pp. 5-7.

⁵⁰⁵ *Op. cit.*, pp. 3, 15.

⁵⁰⁶ *Op. cit.*, p. 4, 5, 8, 12.

⁵⁰⁷ *Op. cit.*, pp. 3, 4.

⁵⁰⁸ *Op. cit.*, pp. 4 y 12, respectivamente.

entre clásico y salvaje : *semeja el silvestre jabalí, rodeado por la jauría. Todavía tiene en la mano un trozo de la custodia. Todavía la masa encefálica gotea sangre y rompe huesos cuando el asaltante audaz se acerca*⁵⁰⁹. Ha estado golpeando con ella. Pero lo mejor llega cuando la dama soviética, impresionada por su valor, le protege de la multitud, le da un mono de mecánico que arrebató a un cadáver, y ambos se pierden entre la multitud, con insinuación sexual clara⁵¹⁰. Desde entonces son inseparables, y al jesuita se le describe como *un gigantesco fogonero que enarbolaba una bandera roja*⁵¹¹.

El resto de los personajes son los madrileños de uno y otro bando, a los que se alude en general de manera casi despectiva. Así, el oro ruso que convence a las clases populares, *se invierte en aguardiente de cazalla, en mostagán y en gallinejas*⁵¹². Espectador curioso y desalmado, *el pueblo madrileño, ansioso de espectáculos gratuitos, colmaba la calle y los montículos (...). Todos los rostros expresaban alegría y satisfacción íntima (...), los cinco sentidos embebidos en el magnífico espectáculo que se les ofrecía. Sin embargo, en determinado momento toda la curiosidad queda en suspenso : la gente fue abandonando el lugar ; había llegado la hora del cocido*⁵¹³. De los revolucionarios se dice : *tufo de naturaleza sudorosa exhala aquella piara humana*⁵¹⁴. Entre los partidarios de la Monarquía, de la Religión, de la propiedad y del Orden, se menciona a los siguientes : *las beatas, los*

⁵⁰⁹ *Op. cit.*, p. 12.

⁵¹⁰ *Op. cit.*, p. 12.

⁵¹¹ *Op. cit.*, p. 14.

⁵¹² *Op. cit.*, p. 8.

⁵¹³ *Op. cit.*, p. 13.

⁵¹⁴ *Op. cit.*, p. 14.

reposados burgueses, conservadores recalcitrantes, aristócratas, Calatravos, Alcántaros y Montesos, Sanjuanistas y Sepulcristas, hijosdalgo, caballeros del Pilar ; pollos pera, niños bien y exministros mal del Casino Monárquico, elegante morralla reaccionaria, las huestes defensoras de la cruz, las aristocráticas beatas, los discípulos de San Ignacio, los caballeros cruzados, monjas... Entre los sicarios del comunismo, del anarcosindicalismo, de la plebe, tipos como el greñudo comunista, el anarcosindicalista, el estudiante de Medicina, las muchachas de sibilinas palabras, que, con el pretexto de prepararse las oposiciones, defienden el amor libre, el leninismo, el troskismo, el nihilismo...; los apreciables literatos, y, en general, los intelectuales ateneístas, que salen muy mal parados, los poetisos, la turba de los opositoristas a cátedras, los doctores en Medicina ; los tipos misérrimos que bostezan de hambre, rascándose al sol, que han enviado a la mujer y a los chicos a recoger collejas o a cazar gazapos en la Casa de Campo ; los desarrapados, los hambrientos. Los intelectuales, los proletarios y el hampa, la turba revolucionaria, la turba analfabeta, los revoltosos, damas rojas comunistas y anárquicas partidarias prácticas del amor libre, horda feroz, algún sacristán renegado, la hueste analfabeta ; comunistas, anarcosindicalistas, gitanos de las Cambronerías, maleantes de la Puerta del Sol y de Chamberí, prostitutas de los lenocinios más infectos, mecheras y tomadores del dos, mangantes y ateneístas, obreros, sacristanes, estudiantes y costureras...

Detalle de humor es el de incluirse él mismo, como personaje simplemente mencionado, que no participa en los desórdenes, en esa multitud : un anarcosindicalista del Ateneo tiene una pistola-ametralladora de cargador

*helicoidal de treinta y dos cápsulas, que su amigo el Tuerto trajo de París para asesinar monárquicos*⁵¹⁵, en alusión a la aventura que relata en *Arte, cine y ametralladora*.

7. 2. 5. 3. Voces del discurso. Diálogo. Descripción. Narración.

Apenas existe diálogo : sólo breves y escasas muestra, de tono popular :
el de los personajes que, perplejos, contemplan un libro sobre la vida de Santa María Egipciaca antes de su conversión :

- Oye, tú, Malfolla -dice un renegrado ganapán a una muchacha chata y desgreñada-. ¿Qué demonios miras en ese librote ?

(...)
- Pues estas estampas, en las que una tía guarra hace porquerías...

- Bueno -dice el mocetón-. ¡Al fuego con el libro !⁵¹⁶

El que contiene las conjeturas de los curiosos acerca de las explosiones que se oyen en la lejanía, procedentes de la iglesia :

- ¡Es la metralla que esos cochinos jesuitas tenían guardada !

- ¡Qué va a ser la metralla ! Son las cubas de vino que revientan en los sótanos.

- Para mí que están ustedes equivocados. Ni metralla ni vino. Es el ruido de los tabiques y de los techos que se hunden.

- ¡Que venga San Ignacio a salvarles de la quema ! ¡Buena ocasión para un milagrito ! Pero, ¡quíá !

- Pues ahí tienen ustés. Esto ardiendo y la Casa del Pueblo tan campante⁵¹⁷.

Y dos más, mantenidos entre madama X y el sacerdote, uno antes de aliarse, suficientemente explícito, a pesar de las omisiones :

⁵¹⁵ *Op. cit.*, p. 5.

⁵¹⁶ *Op. cit.*, p. 12.

⁵¹⁷ *Op. cit.*, p. 13.

La voz de la dama y la voz del cura se elevan. Se pronuncian algunas palabrotas.

- ¡P... ! -exclama el sacerdote.

- M... ! - responde la dama.

- ¡Z... !

- ¡C... !

- ¡T... !

- ¡B... !

No nos atrevemos a escribir más que la primera letra de estas adjetivaciones. El lector, con su avispada imaginación, rellenará el espacio que ocupan los puntos suspensivos⁵¹⁸.

y otro después de convertirse en amantes :

- ¡Eres un animal ! -dice ella.

- Ya me estaba cansando de repartir estacazos -responde el fogonero.

- Pues vente conmigo ; tengo que trabajar en otra parte⁵¹⁹.

Apenas existe descripción, que se limita a los dos personajes principales, como hemos visto. Para el resto del relato, el autor se sirve de una adjetivación no abundante, pero sí precisa y certera, que elige, como suele hacer Ricardo Baroja, los detalles más significativos. Así, la muchedumbre de los sublevados es horda feroz, caras congestionadas, ojos fuera de las órbitas, bocas sangrientas, manos crispadas en el mango del hacha, de la piqueta y de las teas encendidas, se abalanza, frenética, hasta el umbral y adquiere tintes casi visionarios.

⁵¹⁸ *Op. cit.*, p. 5.

⁵¹⁹ *Op. cit.*, p. 13.

La narración se hace en tiempo presente, desde una tercera persona que se declara neutra y ansiosa de verdad en la declaración inicial, pero que interviene, como hemos visto, en la valoración de todo lo narrado - fundamentalmente a través de la ironía - : *Sabemos que nos jugamos la vida, y que quizá el torvo enviado de los Soviets nos acecha en la sombra (...). No importa. ¡La verdad ante todo !.* La ficcionalización del autor que se observa en este fragmento no tiene continuación en el resto del relato, y es independiente de la citada alusión a *El Tuerto* ; aunque alguno de los comentarios, siempre irónicos, se haga explícitamente desde la postura personal del narrador : *Gentes malévolas, a las cuales no puede darse crédito, aseguran que algún caballero y alguna dama se perdieron juntos en las misteriosas oscuridades de un confesionario. Nosotros no podemos dar crédito a semejante fantasía. Los ánimos no se encontraban en condiciones de dedicarse a escarceos amatorios*⁵²⁰.

La estructura del relato es lineal - abarca los pocos días que duró la *revolución* en la ciudad de Madrid, desde un punto de vista cronológico -. Lo más destacable es la forma en que se mantiene la intriga de la trama, siguiendo las evoluciones de la misteriosa madama X, de modo que se destaca la *sorpresa* o extrañeza del lector ante los acontecimientos relatados.

Una visión muy peculiar, en todo caso, de los desórdenes de la República ; muy apreciable, en nuestra opinión, desde el punto de vista literario.

⁵²⁰ *Op. cit.*, p. 10.

7. 2. 6. Relatos relacionados con la experiencia del autor.

Los relatos con una base autobiográfica o de experiencia del autor son muy semejantes a la obra periodística que hemos englobado en el género de la crónica. Ahora bien, a diferencia de ésta, el autor no se identifica con el narrador, se exprese en tercera o primera persona, de forma explícita; y no puede asegurarse, aunque se intuya, ese carácter vivido. Podemos decir que son crónicas en germen, que quedaron en relatos ajenos a una serie o desvinculados del reflejo de un ambiente o una época. Sus cualidades narrativas, por tanto, son muy limitadas. Puede esto deberse al hecho de que sean obras de juventud, en las que se está tanteando el género periodístico mencionado, muy semejantes a las de *Gente del 98*, por ejemplo, pero que se publicaron inmediatamente y quedaron sin perfilar y aisladas. A este grupo pertenecen "*Diario de un estudiante*", "*Marruecos. Atrocidades marroquíes. El caid de Machuar*" y "*Comercio marroquí*".

"*Diario de un estudiante*" relata una excursión invernal a Ávila, al parecer propia, que se introduce desde una breve introducción de Juan Gualberto NESSI: se ha visto en la necesidad de viajar a la costa Cantábrica, y, como tenía algunos días de tiempo previo, ha decidido aprovecharlos para visitar otras ciudades españolas. Para ello, se propone utilizar el formato del un diario - de ahí el título y el encabezamiento, *Ávila, 18 de marzo* -. Sin embargo, y aunque dice haber visitado, además de Ávila, Burgos, Bilbao, Marquina, Lekeitio y Guernica, no tenemos constancia de que esta *hoja de diario* se

convirtiera en serie. La intención parece, por tanto, semejante, o incluso más disciplinada, que en *Gente del 98* y los artículos de este tipo. En todo caso, sus valores, más que narrativos, son descriptivos : el viaje se inicia en la estación del Norte, en un vagón de tercera, y lo constituyen sus impresiones subjetivas entre el paisaje humano del tren, grosero y tierno a la vez - tipos castellanos y castizos, populares : *unos salchicheros de Astorga, mujeres avilesas de agudo perfil castellano, un torero de invierno con el moñito de la coleta recogido en la nuca, dos muchachas rubias con tipo de criadas, la pareja de la Guardia civil, dos licenciados de infantería y una porción de mujeres con el refajo sobre la cabeza abrigándola... -*, y la fría soledad de la estación de Ávila. La contemplación de los tesoros arquitectónicos medievales de la ciudad, de *esquemática sencillez, de severa y tosca grandeza*, se convierte en un cierto consuelo frente a ella, si no fuera por los edificios modernos, *prosaicos, miserables y sin carácter*. Finaliza con una cena y viaje hacia Burgos con billete de primera, como si quisiera resarcirse de la tristeza contemplada ese día. En estilo y en tono - si bien mucho más sombrío -, es muy semejante, como señalábamos, a los artículos de recuerdos, *Gente del 98, Arte, cine y ametralladora* y *Estrafalarios*. La subjetividad del autor queda patente, explícitamente, en comentarios como *me entristece aquella pareja melancólica entre la algazara grosera de los demás ; o en los rincones más oscuros, casi a tientas, paso mis manos por los relieves sepulcrales que la eternidad guardara en la penumbra. Detalles más codiciados, porque imagino que no son contemplados por ojos profanos, que sólo contemplan lo que brilla a la luz del día ; o voy despacio, muy despacio, de capilla en capilla, de sepulcro en sepulcro, con recogimiento procesional, para no distraer a las viejas que murmuran sus pecados en la rejilla del confesionario*. Tiñe incluso la

descripción de los monumentos y la ciudad : *Por encima de la veleta, que gira el viento, vuela una cigüeña en el cielo gris, y llora la lluvia sobre el huraño edificio guerrero y religioso, acompañada por las incomodidades de un día de primavera invernal : A lo lejos veo las luces de la población que se reflejan en el suelo encharcado. Comienza a nevar, y el viento arrastra por la sala en que estoy algunos copos de nieve que bailan un momento en el aire y luego caen al suelo, se derriten y forman redondas manchas negras.*

Los dos breves relatos de *El Globo* son de tipo costumbrista, y responden, también probablemente, a una experiencia directa del autor. El primero, *"Marruecos. Atrocidades marroquíes. El Caid de Machuar"*, relata en tercera persona las andanzas de este *caid* del *bajá* de Tánger, empleado encargado de conducir a los que piden audiencia : malas costumbres personales, explotación de los labradores, usurpación de tierras, robos, abusos sexuales... Al *bajá*, desconocedor de esta situación, le sorprende un levantamiento provocado por este comportamiento de su subordinado, y ordena una dura represión. Pero los marroquíes se vengan a su modo, martirizándole con terribles suplicios, dándole el castigo que merecía por cada uno de los delitos cometidos. A pesar de todo, sobrevivió. No se comenta, a pesar del título. *"Comercio marroquí"* narra, esta vez desde la primera persona del autor, convertido en la broma del amigo en un comerciante de gorros colorados, como turista testigo, un encuentro que tuvo con un marroquí importante, al Hadj el Sherjuni, a través de un amigo común hebreo. De él le sorprende su particular visión del comercio : pueden arrebatarle la mercancía, matarle con una indemnización

mínima para su familia, pero será muy feliz si se establece en ese país, pues allí, a diferencia de Europa, Allah protege el comercio.

7. 3. Novela.

7. 3. 1. Introducción.

Siguiendo en parte la clasificación de Julio CARO BAROJA en la introducción a las *Obras selectas*⁵²¹, podemos adoptar la división en dos grupos, y añadir un tercero :

- novelas de ambiente artístico (madrileño)
- novelas histórico - fantásticas.
- novelas de costumbres

En el primer grupo debemos incluir, fundamentalmente, *Fernanda* y *Los tres retratos* ; también pueden entrar *De tobillera a cocotte* y *El coleccionista de relámpagos*. En el segundo grupo, *Aventuras del submarino alemán U...*, *La nao Capitana*, *La tribu del halcón*, *Bienandanzas y fortunas*, *El Dorado*, *Clavijo*, *Los dos hermanos piratas*, y *Carnashu*. Quedan, por tanto, dos obras : *Fiebre de amor* y *Pasan y se van*, que englobaremos en un grupo genérico *de costumbres*, bien de la alta burguesía, bien de las clases populares.

Julio CARO alude en la citada introducción a *varias novelas sobre artistas escritas por novelistas españoles entre los más conocidos de siglo XIX español*. Se refiere concretamente a una *muy buena* de Emilia PARDO BAZÁN⁵²². Sin embargo, también él señala la diferencia : ahora se trata de las novelas de un pintor sobre pintores y grabadores de la época. Así, en *Fernanda*, publicada en

⁵²¹ Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, p. 24.

⁵²² *Op. cit.*, p. 24. Probablemente se refiere a *La quimera*, en que el protagonista, Silvio Lago, es un pintor que aspira a la belleza absoluta ; esta novela sirve además para retratar el mundillo social y artístico de la época.

1920 por Caro Raggio, y fechada en enero de ese mismo año en Ventosilla de Gumiel : es el reflejo de las últimas correrías de soltero de un Ricardo Baroja cincuentón y recién casado, en los ambientes artísticos madrileños. Y cada uno de los personajes que allí aparecen son trasunto de otros reales, blanco de sus críticas y elogios, y, por qué no decirlo, de sus enemistades⁵²³. Se pretende así denostar cierto tipo de pintura, periclitada ya, pero aún vigente en los concursos nacionales, medio seguro de conseguir una medalla. Este asunto es también tratado en los artículos periodísticos, como hemos visto. La acción de la novela, escasa, se centra en la trama amorosa de la hija protagonista, en trance de ser ofrecida por su padre como pago a un senil pero influyente miembro del tribunal; en realidad está enamorada de un pintor honesto consigo mismo, Julio Ferrante, que no busca honores sino la creación de un arte trascendente y de calidad. Fernanda restaura el justo orden de cosas casándose con Ferrante, que es quien al final consigue la medalla que merecía. Ambos se retiran, simbólicamente, al campo.

Los tres retratos fue publicada por la C.I.A.P. en 1930. Combina también el elemento artístico, en torno al pintor Miguel Torralba - a veces Torralta - y al grabador Remigio Vasares - *alter ego* del autor en muchos sentidos -; y el elemento sentimental, a través de las dos mujeres, la rica mecenas y la modesta modelo, enamoradas del mismo hombre. Una de ellas muere en circunstancias trágicas, pero revive y perdona a través de la hija de los protagonistas, enormemente parecida a ella, como símbolo de amor y vida.

⁵²³ Vid., en el apartado sobre personajes, *La cuestión del autobiografismo*.

De tobillera a cocotte fue publicada, nuevamente por Caro Raggio, en 1919. Y *El coleccionista de relámpagos*, fechada en Vera de Bidasoa en septiembre de 1938, por Librería General de Zaragoza, en 1941. En ambas quedan algo lejos, aunque existen, la trama y los ambientes artísticos. En la primera no se trata sólo de un pintor, sino también de un escritor, y su presencia configura el marco narrativo de la historia principal : la de la corrupción y la pérdida de la inocencia de Mariucha. A través de la ironía pretendía convertirse en contrapunto de las *horteras* narraciones verdes de la época ; pero parte de la bibliografía la cataloga como *novelita pornográfica*. En *El coleccionista de relámpagos* nuevamente hay pintor. No se nos dice su nombre y no pasa de ser espectador, y narrador, de la peligrosa locura fotográfica de su anfitrión, Nemesio Cuatralbo, y del proceso de enamoramiento de éste de miss Arabella, una figura muy semejante a la de la mecenas de *Los tres retratos*. Sí hay unas charlas acerca de conceptos pictóricos, a propósito del huésped. Por otro lado, la acción transcurre en una ciudad costera, por lo que queda descartado el ambiente madrileño que proponía Julio CARO BAROJA, para dar paso al vasco - biográfico.

Aventuras del submarino alemán U... *Narración de un viaje en sumergible por el Mediterráneo y el Atlántico*, publicada en 1917 por la editorial de Rafael Caro Raggio, narra, desde una perspectiva un tanto inverosímil, la peripecia de un español rescatado y acogido en un submarino de guerra alemán en plena Primera Guerra Mundial.

La nao Capitana. Cuento español del mar antiguo, se publicó por primera vez, con ilustraciones en cartón negro con tinta china y pintura blanca, que parecen litografías, en Espasa - Calpe en 1935. Obtuvo ese mismo año el Premio Cervantes de Literatura, y tuvo un gran éxito; años después fue llevada al cine⁵²⁴. La escribió Ricardo Baroja poco antes de su publicación, en plena recuperación de sus facultades visuales tras la pérdida de un ojo. La narración se inicia en Sevilla la noche de la partida de la nao hacia América. Además de la tripulación y el capitán Ruiz de Arcaute, viaja en la nave un importante caballero con su joven esposa y sus hijas; un grupo de galeotes y prostitutas, y un fugitivo polizón. Una de las hijas, Trinidad, traba relación durante el largo viaje con el capitán; mientras, la joven madrastra, doña Estrella, y la otra hija, Mencía, muestran, por separado y a escondidas, su preferencia por el *Fugitivo*, ya hecho prisionero. Durante una tormenta, doña Estrella arroja al mar a su marido, pero al saber que Mencía quiere casarse con el hombre al que ella también ama, y que él la ha traicionado, se suicida; previamente da a conocer el motín que éste preparaba. Trinidad se casa con Ruiz de Arcaute, y Mencía pasa una temporada en un convento, hasta que se escapa y se dedica a la *vida alegre*. La reeditó Caro Raggio en 1988.

⁵²⁴ Luis GÓMEZ MESA, en *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977. (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, da los siguientes datos: BAROJA, Ricardo (1871-1953). "La nao Capitana". Suevia Films (Cesáreo González), 1946. **Argumento**: El cuento español del mar antiguo de este título. **Director**: Florián Rey. **Fotografía**: Manuel Berenguer. **Intérpretes**: Rafael Calvo, Luis Tordesillas, Fernando Fernández de Córdoba, José María Lado, Manuel Dicenta, Raquel Rodrigo, Lolita Valcárcel, Paola Bárbara, Jorge Mistral, José Nieto, José Jaspe, Pablo Álvarez Rubio, José Prada y Nati Mistral. (...). No es frecuente, como debiera ser, que el cine español acometa temas marineros. Sin duda, eso hizo que Florián Rey se decidiese a este empeño, nuevo para él. Faltaba en su filmografía una película marinera. Conocía el antecedente de "Correo de Indias" (1942), de Edgar Neville. Confiaba en que la superaría. No fue así. Ambas se quedaron cortas. Se cuidó más la ambientación - que vestuario y escenografía correspondiesen a la época - que el ritmo que exigen estos relatos de aventuras grandes, como lo fueron las realizadas por los españoles en aquellos

La tribu del halcón. Cuento prehistórico de la actualidad, salió a la luz gracias a la Librería General de Zaragoza, en 1940 ; está dedicada a Julio Caro Baroja como estudiante de Prehistoria. Ofrece una clave político - social a través del mundo "vasco - cantábrico" paleolítico de dos tribus consagradas a tótems diferentes. Dos tipos de vida, la de los halcones y la de los lobos, que se enfrentan por la supervivencia, y por la imposición de su cultura y sus valores. En el amor se resuelve la dicotomía, con la unión de las dos culturas, aunque una de ellas será la predominante.

La misma ambientación vasco - cantábrica se crea en *Bienandanzas y fortunas*, publicada en Pallas-Bartrés en 1941, pero con mayor presencia de lo histórico : las feroces guerras vascas de los linajes, entremezcladas con pasiones mezquinas y crueles. También con trasfondo histórico, la breve *Carnashu*, de 1945⁵²⁵, sobre la historia de amor conyugal y la vida cotidiana de un vasco del siglo XVII, Gracián de Sanchotena.

El Dorado es novela que tuvo que reescribir el autor por su pérdida en la destrucción, en 1937, de la casa madrileña de la calle Mendizábal. La primera versión es cercana a 1935, e iba acompañada de ilustraciones y dibujos coloreados grandes que no se incluyeron después; la segunda la escribió en Vera, y la publicó Pallas-Bartrés en Barcelona en 1942, con setenta y dos xilografías y cuarenta y nueve dibujos del autor. La reeditó Caro Raggio en 1988. Es otra manifestación de la nostalgia marinera que retoma personajes y

tiempos. Sin el brío, nada impetuoso - ni en los personajes ni en la acción -, es un encomiable intento de cine español marinero. No se logró por ser el director más de tierras adentro que de costas y de cruzar los océanos (...) (pp. 47, 48).

⁵²⁵ En *Cuadernos de Adán*, Madrid, 1945, pp. 109-167.

situaciones de *La nao Capitana*, para recrear con fina ironía la leyenda de la mítica ciudad del oro americana. Sus pobladores son los descendientes de doña Mencía y otros tripulantes y viajeros de la nao.

Del mismo año de 1942, reeditada por Juventud, de Barcelona, es *Clavijo. Tres versiones de una vida*. CARO BAROJA la cataloga como ensayo biográfico, pues trata un supuesto episodio de la vida sentimental de don José CLAVIJO Y FAJARDO (1730-1806). No es sólo una obra de indagación histórica, sino también de indagación literaria, pues analiza las versiones de BEAUMARCHAIS y GOETHE sobre este asunto. La tercera es la aportación del propio Ricardo Baroja.

Por último, *Los dos hermanos piratas. Cuento del mar Mediterráneo*, publicada por Juventud en 1945, es nuevamente una evocación marinera, y ensayo sobre la crueldad humana ; con base autobiográfica en el viaje que hizo el autor por las costas africanas. Los protagonistas históricos son los hermanos Barbarroja.

Escapan a la clasificación anterior dos novelas que proponemos englobar bajo el epígrafe *de costumbres*. Así, *Fiebre de amor*, publicada en 1921 por Caro Raggio, con una estructura muy teatral, es una escena de la vida burguesa, de tema amoroso tratado con gran despreocupación y hasta humor: la cotidianeidad del joven matrimonio compuesto por Lorenzo e Isabel, importunado por sus múltiples amigos y conocidos. El marido inventa una *peste* ficticia que les permitirá recuperar su intimidad.

Mucho más compleja es *Pasan y se van*. Narración novelesca (Juventud, 1941). Su novedad, que Julio CARO BAROJA califica como *cinematográfica*⁵²⁶, es la técnica de estructuración que utiliza, sirviéndose además de innumerables personajes, ambientes y registros. Empieza siendo precisa y simplemente eso, un recorrido por diferentes ambientes, al seguir la trayectoria de unas sardinas recién pescadas, unos huevos convertidos en pasteles... A partir de ahí, distintas escenas de personajes encadenados hasta centrarse por fin en Felipe Escarzano y Afrodisio Castro, padre de la niña Semíramis, y en Victoria y su familia. Éstos entrarán en contacto con la alta sociedad del club náutico, en la que reina Lola Manacor. En una segunda parte interviene el ya conocido Nemesio Cuatralbo con su barco, a bordo del cual se inicia una travesía en la que la bella Semíramis, ya una mujer, busca sus trágicos y míticos orígenes.

⁵²⁶ OO. SS., introducción, p. 29.

7. 3. 2. Estructura narrativa.

7. 3. 2. 1. *Estructura interna y estructura externa.*

Si tuviéramos que hablar de un modelo general de estructuración aplicable a las novelas de Ricardo Baroja, tendríamos que referirnos al más sencillo de los posibles : el tripartito, en el que se establecen los antecedentes del problema y se presenta a los personajes, se desarrolla el conflicto y se ofrece un desenlace. Se trata por tanto de un planteamiento tradicional, el afán de presentar una estructura coherente y cerrada⁵²⁷, donde el lector recibe un trabajo ya hecho - y renuncia a su posible papel activo -, los personajes se presentan metódicamente, generalmente al principio, y sufren un final. Muy pocas novelas se apartan de este esquema. Sólo una de ellas, *Pasan y se van*, en la que es fundamental el encadenamiento de las situaciones - al menos en la primera parte -, carece del citado planteamiento inicial o de antecedentes : no era necesario, puesto que el recorrido itinerante del narrador no se centra en nadie en concreto. Así, esa primera parte tiene una estructura abierta donde los episodios se suceden sin principio, medio o fin ; y no constituyen un todo orgánico, como no sea por la presencia de algún elemento del episodio anterior. Con todo, en ese encadenamiento de sucesos se observan dos núcleos narrativos a los que se presta mayor atención : el entorno de Felipe Escarzano y de Semíramis, y el de Lola Manacor y sus admiradores. Precisamente en estos

⁵²⁷ FORSTER, en AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1981, p. 214..

dos grupos se centra la segunda parte, en la que tampoco hay presentación, pues la mayoría son ya suficientemente conocidos.

El desarrollo del conflicto ofrece también algunas variantes : desde el núcleo narrativo único, en *Fernanda* - el conflicto artístico entre la acomodación a las exigencias sociales y el verdadero arte -, en cada una de las versiones de *Clavijo* - sobre lo sucedido entre el escritor canario y la francesa -, o las aventuras americanas o bélicas de *El Dorado* o *Carnashu*, respectivamente ; hasta la, mucho más frecuente, duplicación del núcleo narrativo, bien en forma de simultaneidad, bien en la sucesividad, de donde deriva cierto tono teatral de algunas de estas novelas, que parecen tener una doble acción. Así, en *Aventuras del submarino alemán U...*, se trata tanto de los problemas del ingenio bélico como de la interiorización de éstos por el protagonista. En *De tobillera a cocotte* son dos los episodios que marcan al evolución de la protagonista : el que se desarrolla en el cine con el caballero desconocido, y el que transcurre en la casa con Pepe, el vecino. En *Los tres retratos*, el conflicto provocado por el amor frustrado de Antoñita, y el retroceso en el, mutuo, de Elena y Basilio. En *La nao Capitana* la historia se divide entre las vicisitudes de la misteriosa pareja formada por Estrella y Abdalá, y las de la propia nave y el resto de los viajeros y tripulantes. En *La tribu del halcón* son el rapto de Usoa y el ataque del poblado Lobo ; en *El coleccionista*, el misterio que rodea al retrato de la hermosa Arabella y el peligro latente de la instalación fotográfica de la torre de Cuatralbo. *Bienandanzas y fortunas* se estructura a través del antes y el después de la muerte del señor de Mendoza. *Pasan y se van* ofrece, como decíamos, una estructura en cadena, muy

amplia, pero que concede, ya en la primera parte, especial importancia a dos grupos de personajes ; cuya vida se detalla un poco más, enfrentada en ocasiones, en la segunda parte, que se hace así centrípeta y concéntrica.

Son casos especiales los de *Clavijo*, *Fiebre de amor* y *Los dos hermanos piratas*. En la primera de estas novelas, un único núcleo narrativo, al que hemos aludido anteriormente, se desarrolla en forma de tres versiones distintas, ofrecidas sucesivamente y como bloques aparte, que pretenden indagar en el proceso y las motivaciones del falseamiento de un suceso, y su verdad. Configura entonces un tipo de estructura musical de *tema con variaciones*, que, tal y como señala BAQUERO GOYANES⁵²⁸, hace que deje de ser la de una novela para convertirse en un conjunto de relatos con un mismo pie temático. El tema central de la pasión amorosa de *Fiebre de amor* se desenvuelve en cuatro unidades que coexisten en la historia : el amor conyugal - a través de Lorenzo -, el romántico - con Anselmo y Emilia -, el popular - Perico y Filomena - y el senil - don Cayo - ; con el contrapunto, además, de un quinto, el del donjuanismo en su faceta más negativa, encarnada en Pangolín. Todos ellos mezclados en la trama, pero fácilmente identificables como acciones dramáticas superpuestas que configuran un todo. Por último, en *Los dos hermanos piratas* cobran un valor estructural importantísimo los personajes, no sólo externo sino también interno. Concretamente cuatro de ellos : María la Roja, Arudj, Hazher y su variante como *Khair ed Din*, y Galatea. Cada uno de ellos da origen a cinco partes distintas, según un orden cronológico y no de puntos de vista simultáneos, de

desigual valor : la importancia está en las tres partes centrales, las del apogeo de la crueldad, que coinciden con los nombres de los protagonistas ; mientras que la primera y la última, “*María la Roja*” y “*Galatea*”, suponen, respectivamente, el establecimiento de los antecedentes y las consecuencias de los actos de los terribles piratas del Mediterráneo. Sólo así se hace coherente el prólogo del autor, que dice haber escrito la novela como ejemplo de la crueldad humana, uno de cuyos ejemplos máximos son los hermanos Barbarroja.

Y si hablábamos de estructuras tripartitas, se hace necesario aludir a ciertas variantes que afectan al desenlace y, para el autor, necesario colofón que cierre la estructura coherentemente, desde presupuestos tradicionales. No sólo está siempre presente, sino que tiende a duplicarse : además del final consecuente con la historia narrada, suele haber un epílogo con explicaciones más detalladas, normalmente con un alejamiento temporal mayor. Así, en *La nao Capitana*, *La tribu del halcón* y *El coleccionista de relámpagos*. Curiosamente, en la primera de ellas, lo que se da a conocer es unos antecedentes que, no obstante, explican y dan sentido a la historia narrada. En las otras dos se trata, simplemente, de la evolución posterior de los personajes. Por otro lado, en varias novelas el desenlace está presente, pero produce una sensación de acabamiento brusco o precipitado, por la rapidez con que se aborda y resuelve. Así, en *Pasan y se van*, el apartado titulado “Tercera parte. Desenlace”, en que la narración se reduce a apenas unas palabras y unos puntos suspensivos, y queda truncada y sustituida por una breve nota, supuestamente del autor -

⁵²⁸ Mariano BAQUERO GOYANES : *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.

ficcionalizado -, que valora como terribles los supuestos hechos reales en que se basa; y que, dice, prefiere no publicar. Es inevitable percibir, como consecuencia, que el autor consideraba necesario, desde el punto de vista teórico, que la estructura quedara cerrada; pero desde el punto de vista intuitivo le sobra. Obsérvese que quedan sin resolver las expectativas abiertas en el marco de *De tobillera a cocotte*, que queda sin cerrar; o la rapidez narrativa, cercana al resumen, con que se resuelve el desenlace de novelas como *Los tres retratos* o *El Dorado*. Indudablemente, por tanto, cierta tendencia a la improvisación, o, al menos, a la falta de un esquema previo a la narración.

El marco es otro de los procedimientos de estructuración del material narrativo. En *Aventuras del submarino alemán U...* son muchos los circunloquios hasta llegar al núcleo o núcleos de la historia: una nota, *Al lector*, de J. G. N. (Juan Gualberto NESSI), supuesto editor de unas cuartillas mecanografiadas, anónimas e ilustradas, de cuya veracidad no se responsabiliza. Después, un *A modo de prólogo* del narrador personaje, en que nos cuenta las vicisitudes del diario que constituye la obra, que supuestamente escribió durante el viaje, y en relación con la censura del almirantazgo alemán. Al referirse a los detalles técnicos y las fechas, advierte que ha sido eliminada por razones de seguridad la *parte documentada y objetiva*, y respetada la *novelesca y subjetiva*. Ambos elementos, la nota del editor, y el prólogo del autor, suponen, en primer lugar, un intento de desliteraturización, pues el autor verdadero se finge mero transcriptor de una relación verdadera. En segundo lugar, queda, paradójicamente, dramatizado como autor implícito, en este caso gracias a la

utilización del seudónimo de J. G. N. El juego del equívoco entre ficción y realidad se hace más evidente al saber que ese nombre forma parte del larguísimo completo de nuestro autor. La intervención del supuesto editor se amplía a otra nota a pie de página, ya al final del libro.

El marco narrativo de *De tobillera a cocotte* no era necesario desde el punto de vista de la verosimilitud, pero sirve para enriquecer el personaje de Mariucha y para quitarle trivialidad o vulgaridad al núcleo narrativo - de ahí las críticas iniciales a los libros pornográficos de la época, de los que se considera distinto -. Dicho marco queda incluido en la narración, en forma de dos capítulos iniciales. Supone una justificación del posterior salto atrás en el tiempo, y, como decimos, del tratamiento de un tema - la pérdida de la *inocencia* de la protagonista - que, gracias a él, queda prestigiado. Dos detalles, sin embargo, lo hacen en cierto modo incoherente : la diferencia excesiva entre su tono refinado y el del cuerpo de la narración, y el hecho de que no se recupere al final para encuadrar el relato ; especialmente si tenemos en cuenta que las expectativas que abría inicialmente - el relato no sólo de Mariucha, sino también de Carola - no quedan colmadas. De nuevo el efecto de inacabamiento.

Otro uso peculiar del marco narrativo lo encontramos en *El Dorado*, donde está, únicamente, al final de la novela, como vuelta a la realidad después de lo, no inverosímil del todo, pero sí excesivamente fantástico que allí se relata. Esta vuelta a la realidad sólo era posible - y, para el autor, necesaria - enmarcándola en lo soñado : un epílogo explicativo en el que el narrador personaje confiesa a su mujer lo disparatado de lo que ha urdido, a instancias

de la fiebre y del delirio. Pero, de nuevo, el juego entre realidad y ficción : los personajes de esta novela, tanto en la aventura americana como en el ambiente doméstico del marco, parecen ser descendientes de los de *La nao Capitana*, en la que no hay sombra acerca de la posible veracidad de lo relatado. ¿Qué conexión misteriosa pretende hacernos establecer el autor entre el reumático Ruiz Montoya, autor ficcionalizado, y la joven Mencía Fernández de Sigüenza y sus compañeras ? Puro juego de ficción y realidad.

En cuanto a lo externo, la unidad básica de estructuración sigue siendo la clásica del capítulo. No sólo en novelas de la primera época, como *Aventuras del submarino alemán U...*, *De tobillera a cocotte*, *Fernanda*, *Fiebre de amor* o *Los tres retratos*, sino también en las de la madurez ; si bien en éstas es más frecuente que se introduzca alguna innovación, como veremos enseguida. En todo caso, los capítulos aparecen numerados, y, en ocasiones, precedidos por un pequeño título : breve y generalizador en *Aventuras del submarino alemán U...* ; de tono coloquial y subjetivo, con cierta valoración implícita de lo narrado, en *Fernanda* ; y como anticipación casi literal del inicio de la primera frase del capítulo, o de una frase significativa del texto en *Los tres retratos*. Más novedosos son los procedimientos utilizados para la estructuración externa en *Bienandanzas y fortunas*, donde los títulos se sustituyen por un breve fragmento narrativo en verso, a modo de encabezamiento⁵²⁹ y presentado como restos de una tragicomedia en verso - que, al parecer, existió - ; y en *Clavijo*, donde al adoptar una estructura musical - cada parte es una *variación* sobre el mismo tema -,

denomina sus capítulos *preludio*, *tiempo* y *coda*. Otras novelas presentan divisiones cuya denominación como capítulos es más problemática, por más que todo puro nominalismo carezca de importancia: son fragmentos muy breves, sin numerar, y únicamente separados unos de otros por asteriscos. Los llamaremos secuencias. Así, en *Los dos hermanos piratas* - en donde van sin título, lo cual consideramos sin duda un rasgo de cierta modernidad - y en *Pasan y se van*; en ésta, además, se agrupan en bloques de un número desigual de fragmentos, desde uno solo hasta los once, algunos muy breves. Cada bloque, además, lleva un escueto título.

La extensión de los capítulos tiende, por lo general, a ser bastante equilibrada dentro de cada novela. Tan sólo en algunas, sobre todo de la primera época, se observan diferencias sustanciales entre ellos: en *Aventuras del submarino alemán U...* van desde las tres a las dieciséis páginas, en *De tobillera a cocotte* oscilan entre las dos y las trece; o incluso en *Los tres retratos* o *La tribu del halcón*, donde la variación está entre la media página y las cinco o seis respectivamente. Sin embargo, atribuimos estas diferencias a la ya mencionada espontaneidad de la composición, pues en muy escasas ocasiones, éstas son significativas para la trama, o tienen un valor expresivo. Señalemos, de cualquier modo, algún caso en que la brevedad de los capítulos pudiera tener alguna trascendencia. En *Aventuras del submarino alemán U...*, en el capítulo trece, el doctor Herr... recorre con el dedo el mapa de Europa para expresar sin escrúpulos sus aspiraciones imperialistas. En *Fernanda*, el capítulo seis establece

⁵²⁹ OO.SS., pág. 712.

escuetamente las actitudes ante la vida de Felipe y Julio ; los capítulos diez y veintisiete relatan las dos importantísimas decisiones de Fernanda, la primera a favor de su padre y la segunda a favor de Julio. Los capítulos quinto y séptimo de *Los tres retratos* son tan rápidos como las reacciones, violentas y radicales, de la impulsiva Antoñita ante el amor de Basilio por Elena ; y culminan en una escena, capítulo decimotercero, de gran dureza y rapidez, en que ella se enfrenta, provocándole, a su novio ferroviario. Es también muy breve, pero muy eficaz, el que reproduce las sensaciones de una Elena delirante por la fiebre⁵³⁰. En la misma línea está el undécimo de *Bienandanzas y fortunas* ; casi imperceptiblemente, de momento, anuncia ya la tragedia, y supone la acumulación de acontecimientos simultáneos que afectan al desarrollo de la tregua, efímera, de las familias rivales : mientras don Joanes, intentando arreglar las cosas, rapta a Chacha Beltz, doña Sancha, ofendida, regresa a la casa de su hermano. En *Clavijo II* son muy breves, por razones obvias, los dos capítulos que enmarcan la narración, los que aluden a la composición y lectura de la obra de GOETHE (*Primer tiempo y Final*). En *Los dos hermanos piratas* destacan por su brevedad extrema dos fragmentos : el número nueve de la primera parte⁵³¹, el que describe el martirio que supone la escuela para los protagonistas, que era un eslabón necesario para explicar la evolución de éstos desde la infancia, pero tampoco tenía un interés o un fundamento histórico como para dedicarle más tiempo ; y el fragmento treinta y cinco, que no

⁵³⁰ Capítulo treinta y dos.

⁵³¹ La numeración es nuestra.

necesita mayor extensión para reflejar el porte y las facciones del venerable *Khair ed Din* anciano, ya muerto, en contraste, no por breve menos efectivo, con la realidad que conocemos por el retrato de su juventud y madurez.

Otras veces la brevedad de un capítulo viene determinada, más bien, por su carácter de resumen, de narración abreviada de ciertos hechos que no interesan como escena y que el autor prefiere separar del resto. Así, los capítulos catorce y diecisiete de *Aventuras del submarino alemán U...*, resúmenes de parte del viaje o de las vicisitudes finales del manuscrito. En *De tobillera a cocotte*, los capítulos tercero y duodécimo respectivamente aluden a los antecedentes y a la vida más reciente de Mariucha, fuera ya del propósito central de la novela. En el capítulo veintinueve de *Fernanda*, igualmente, los acontecimientos se precipitan, al margen del conflicto principal, y, por este motivo, no tiene sentido el detallarlos. De la misma manera, el veintiuno, al final de *Fiebre de amor* : se deshace el obstáculo para la felicidad matrimonial de los protagonistas, y las dos parejas viajan hacia la Moreda. En *Los tres retratos*, a partir de la enfermedad de Elena, la narración se acelera y avanza rápidamente hacia el desenlace que interesa, el perdón de Antoñita a través de la hija de Basilio y la americana⁵³². Algo parecido sucede con el "Epílogo" de *La tribu del halcón* o de *El coleccionista de relámpagos* ; o en *Clavijo III*, capítulo veintiséis - gestiones finales y desesperación de Beaumarchais - y el "Final" - la vida posterior del protagonista -. También acelera y resume *Carnashu* al final,

⁵³² Capítulos 33 a 37.

cuando, en los capítulos veinticuatro y veintiséis, Gracián alude rápidamente a los días felices que ha vivido.

Por último, en ciertas ocasiones, hay capítulos muy breves, que contienen, generalmente aislados y a modo de paréntesis, los comentarios del narrador, como el capítulo noveno de *De tobillera a cocotte* y el *Intermedio* y *Coda* de *Clavijo I*.

En cuanto a la posible significación de la mayor extensión de algunos capítulos, es también muy relativa ; primero, porque no suele haber grandes diferencias, y segundo, porque, en cualquier caso, parece que su autor no se plantea el aprovecharlas demasiado en relación con la trama - la composición cuidada y sistemática, como decíamos, es más superficial que profunda -. En *Aventuras del submarino alemán U...* tienen mayor extensión, por un lado, los capítulos en que el protagonista tiene un futuro más incierto : el número 2, en que se discute y finalmente se acepta su embarque, y el 4, en el que pasa, lleno de temor, la primera noche en el aparato : tiene claustrofobia, pesadillas, e intenta adaptarse a un medio desconocido que es su única salvación. Por otro lado, los episodios de más peligro y en los que el sumergible muestra todas sus posibilidades técnicas y bélicas : el combate del capítulo séptimo y el ataque sufrido al atravesar, con gran riesgo, el Canal de la Mancha⁵³³. En *De tobillera a cocotte*, lógicamente, son los más largos los dedicados a los dos episodios centrales, con morosidad que pretende ser sensual y erótica - capítulos quinto y octavo, consecutivos en la novela, sin duda por un error en la numeración -. En

Fernanda destaca el capítulo 4, en el que, a través del diálogo de los personajes, conocemos todo el conflicto: la Exposición Nacional de Bellas Artes, las pretensiones de don Leandro sobre Fernanda, y las diferencias de caracteres y de actitudes entre los dos pintores. El capítulo segundo de *La tribu del halcón* se detiene a referirnos los modos de vida contrapuestos de las tribus en conflicto, y el 26 describe las ceremonias y festejos matrimoniales. En *Bienandanzas y fortunas* destacan por su extensión algunos de los capítulos más trágicos: el veintidós, en que Lope de Mendoza conoce, desesperado por las consecuencias que prevé, el rapto de Chacha; el cuarenta, en que lo conoce don Gonzalo y hace derrumbar todos los propósitos de cambiar de vida de don Joanes; y el cincuenta y cinco y cincuenta y seis, en que los comerciantes, los judíos, calibran tranquilamente la posibilidad de ganancia, mientras Dieguito llega al mercado con la cabeza de su enemigo y es finalmente Chacha quien la compra y entierra.

En un sentido opuesto, simplemente descriptivo, natural o costumbrista, en los capítulos cuarenta y uno y cincuenta y tres: Chacha y Chamorro en la cueva, en un ambiente idílico, y toda la animación popular del mercado alavés, respectivamente. En *Clavijo I* la parte más larga es la del "Preludio", en la que el narrador se encarga de desenmascarar, ya desde el principio, a Beaumarchais; igualmente, en *Clavijo II*, el *Preludio*, pero esta vez con el fin de mostrar los antecedentes de Goethe; y el *Tiempo VI*, la escena culminante del drama romántico alemán - *Clavijo*, que no sabe de la muerte de María, se encuentra con su entierro - con las intercalaciones del narrador. En *Clavijo III* es el

⁵³³ Capítulo XV.

veintitrés, que transcurre en los ambientes castizos y populares en los que se mueve Urbana, y que son uno de los hallazgos de la obra. En *Los dos hermanos piratas*, en la segunda parte, un fragmento más humano que el resto, quizá el único de la vida de Hazher Barbarroja : su encuentro con la familia bereber de la mujer que luego será su esposa⁵³⁴ ; en el diecinueve de la tercera parte, los antecedentes de Andrés Doria, y en el diecisiete de la quinta, el enfrentamiento entre Giannetino Doria y Dragut. Y en *Carnashu* el capítulo veintisiete, el de su viaje para asistir a las bodas reales.

Dicho esto, puede concluirse que en Ricardo Baroja el capítulo cumple todavía un papel estructural relevante. Parece que necesita un modo de estructuración externa que luego tiene miedo de utilizar en función de sus necesidades reales, ensanchándolo, reduciéndolo o incluso disgregándolo. En este sentido, no operan códigos propios en cada novela en concreto ; parecen impuestos desde fuera, desde la tradición. Parece asirse, miméticamente, como un seguro de composición, a ese modo de parcelar la trama ; cuando, verdaderamente, o no se ha planteado un porqué, o no lo necesita, pues su forma de crear es mucho más espontánea y, hasta cierto punto, *caótica* - en el sentido moderno de la palabra - , que todo eso. Tampoco la extensión de los capítulos obedece a factores estéticos que se aprovechen al máximo, salvo excepciones. Y ésa es, creemos, la interpretación correcta de la composición en Ricardo Baroja : desea mantenerla como apariencia, aunque no somete en realidad el curso de su imaginación a una estructura sólida y profunda.

⁵³⁴ Fragmento diecisiete.

Lo mismo ocurre en lo que se refiere a la sucesión de los capítulos : en muy contadas ocasiones son significativos el cierre o la apertura de éstos - casi exclusivamente en *Fernanda*, capítulos cuatro, diez, once, diecinueve⁵³⁵- ; o la distribución de temas en los mismos. Los cortes parecen hechos al azar, como queriendo ofrecer, simplemente, unidades de lectura, o bien tolerables para el lector, o bien según el capricho arbitrario del autor. Así lo demuestran los abundantes casos en que no se ofrece un desenlace, o en que se da fin a un capítulo sin haberse terminado de narrar un mismo episodio. En *Aventuras del submarino alemán U...*, los capítulos séptimo y octavo se refieren a un mismo combate ; igualmente combates, aunque amorosos, y fragmentados, el del cine y el de Pepe⁵³⁶, en *De tobillera a cocotte*. Y no se trata del efecto de suspensión. En *Fernanda* y en *Fiebre de amor* las unidades siguen un criterio escénico, en función de la aparición o desaparición de los personajes ; pero que, ni es sistemática, ni era obligada, pues muchas de éstas son superfluas. Por último, otras veces, el cambio de capítulo está motivado por los saltos espacio-temporales, o paréntesis en la narración, cuya comprensión queda así reforzada. Lo primero, en algunos capítulos de *Los tres retratos*, en *La tribu del halcón* y en *Bienandanzas y fortunas*. Lo segundo, en *Clavijo*. Es caso distinto el de *Pasan y se van*, en donde los capítulos - entendiendo por tal cada bloque de varios fragmentos agrupados bajo el mismo título - suponen un avance en el encadenamiento de la estructura que se va centrando en personajes distintos. Esto ocurre sobre todo en la

⁵³⁵ Vid. post.

⁵³⁶ Capítulos IV y V ; VIII, IX y X.

primera parte ; en la segunda se vuelve más bien al esquema anterior de la continuidad fragmentada un tanto al azar. En *Los tres retratos*, los trece primeros capítulos se refieren a una misma tarde : al principio, cada uno se centra en un personaje, pero después los cortes son arbitrarios⁵³⁷. Igualmente ocurre en *El coleccionista de relámpagos*, *Bienandanzas y fortunas*, *Clavijo*, *Los dos hermanos piratas* y *Carnashu*.

Independientemente de la organización por capítulos, no es infrecuente que el autor indique en qué partes se estructura la novela. En línea con la cooperación máxima con el lector, propia de la novela tradicional, las tres versiones diferentes de *Clavijo*, musicalmente denominadas *variaciones* ; tres, declaradas y numeradas - que no eran necesarias -, en *El Dorado*, y dos fragmentos más, añadidos, atribuidos a dos personajes del relato. De ahí deriva, nueva y paradójicamente, el desaliño estructural que hemos señalado en otros casos. Tres partes se reconocen en *Pasan y se van* - concéntricas y centrípetas -, y cinco, en función de los personajes dominantes, en *Los dos hermanos piratas* ; suponen antecedentes, centro y desenlace de la historia. Parece que Ricardo Baroja teme las unidades de extensión demasiado larga ; y, sin embargo, *La nao Capitana*, pero sólo ella, presenta una narración seguida y sin divisiones externas, ni por capítulos ni por partes.

⁵³⁷ Capítulo IX, por ejemplo.

7. 3. 2. 2. *Tiempo de la historia y tiempo del discurso.*

La composición o construcción metódica, la urdimbre de una trama diseñada con nitidez y rigurosamente ajustada a una progresión regular ⁵³⁸ de las novelas, uniforme, aunque no necesariamente sistemática, parece algo fundamental para Ricardo Baroja. En este sentido, la nota dominante es el carácter lineal, cronológicamente hablando, de la novela tradicional. La construcción de la trama adquiere una dirección coincidente entre el tiempo del discurso y el tiempo de la intriga. Ahora bien, sin necesidad de apartarse de esa concepción tradicional, y tal y como ha ocurrido a lo largo de la historia de la novela que se ha considerado fuera de la modernidad⁵³⁹, se encuentran frecuentes casos de ruptura del citado carácter lineal: en todo caso, una discontinuidad subordinada a la intriga, guiada; de manera que el lector nunca corra el riesgo de separarse de la concepción del autor. En ningún momento, por tanto, se alcanza la autonomía temporal que es bandera de cierta novela contemporánea. Pero sí son abundantes las analepsis, la reproducción de acontecimientos simultáneos, y, en menor medida, la prolepsis.

La analepsis o ampliación hacia el pasado se da en forma de retrospección guiada por el narrador - a través de su voz o de la de alguno de sus personajes -, para dar cuenta de los antecedentes de alguno de ellos: Lorenzo en *Fiebre de amor*⁵⁴⁰, Belí Arru en *La tribu del halcón* ⁵⁴¹, Cuatralbo en *El*

⁵³⁸ Paul BOURGET, en AGUIAR E SILVA : *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1981, p. 217

⁵³⁹ AGUIAR E SILVA, *op. cit.*, p. 217 y ss., aduce varios autores como ejemplo, como STENDHAL.

⁵⁴⁰ Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 15.

⁵⁴¹ *OO.SS.*, p. 604.

coleccionista de relámpagos⁵⁴², don Joanes en *Bienandanzas y fortunas* ⁵⁴³, Beaumarchais y Urbana en *Clavijo I y III* ⁵⁴⁴, el tío del protagonista en *El Dorado*⁵⁴⁵; Doria, Ruschenec, Julia Gonzaga⁵⁴⁶, o tantos otros en *Los dos hermanos piratas...*; hasta el punto de que en *Clavijo I* la dirección cronológica es inicialmente inversa, con sucesivos retrocesos: se inicia en abril de 1774, retrocede a 1773, y aún después, a 1764, año de los sucesos más importantes. En todos estos casos, el retroceso temporal tiene valor como caracterizador de los personajes; en otros, el juego de la retrospección es un elemento clave en el progresivo desvelarse de la trama. El autor se sirve de ella para justificar determinados comportamientos y sus consecuencias. Esto se hace evidente en *Los tres retratos*, en que el relato lineal adquiere ciertas ramificaciones acerca de actividades anteriores de los personajes, previas al encuentro en el estudio de Torralba, el escenario principal de los hechos. Así, en los capítulos cuatro y diez, respectivamente, el conocimiento de los actos de Honrubia y Federico nos da cuenta de sus expectativas en el momento en que se reúnen. En el capítulo diecisiete, después de haber entrado ya en el segundo día, se retrocede de nuevo hasta el primero, en el que se desvela la preocupación que Elena Morgan sintió después de la escena en que Federico reclama a su novia; y, aún, cómo días atrás ella le había manifestado a don Ambrosio su interés por Basilio. Para recuperar el hilo cronológico - en línea con lo que se hace en otros casos - se nos

⁵⁴² *OO.SS.*, pp. 663, 664.

⁵⁴³ *OO.SS.*, p. 714.

⁵⁴⁴ *OO.SS.*, pp. 1003 y 1057- 1059, respectivamente.

⁵⁴⁵ *OO.SS.*, p. 1109.

informa de cómo pasa ella ese segundo día hasta el momento de su encuentro en el estudio. De nuevo la marcha atrás, en el capítulo veinte, nos da a conocer el estado de ánimo de Antoñita después de la entrevista con Elena, y cómo se precipita a la autodestrucción, a través de Federico, al escuchar la declaración de Basilio.

Otros casos de analepsis se encuentran en *La nao Capitana*, donde el epílogo nos hace retroceder varios siglos para desvelar al final la común dinastía de Estrella y Abdalá; en *Bienandanzas y fortunas*, a propósito del episodio del jabalí que enfrenta a don Lope y a don Gonzalo, y que explica la hostilidad de éste hacia aquél; o a través de los nostálgicos pensamientos de Chacha Beltz, que impulsan sus actos; y así queda justificado ante el lector el que tenga un gesto de humanidad con los despojos de don Íñigo⁵⁴⁷. En *El Dorado*, el retroceso explica el origen de la obsesión del narrador personaje por el barco de la ciudad del oro, que es la que le pone sobre su pista y le permite acceder a su secreto. Otro caso, en *La tribu del halcón*, justifica la inusual amistad entre dos jóvenes de las tribus rivales, Sagu y Usoa, origen tanto del conflicto como de la unidad de ambos pueblos. Por último, en *Fernanda*, la inversión temporal de la visita de Vasares a la Exposición, que se narra primero, y la decisión final de la joven de no entregar la carta de renuncia de Ferrante, que se narra en segundo lugar pero que se había producido antes, sirve para realzar sutilmente el momento cumbre de la novela: el capítulo de crítica pictórica

⁵⁴⁶ OO.SS., pp. 1276, 1277; 1285; 1294.

⁵⁴⁷ Capítulo final.

relaja el ambiente y nos prepara así para un capítulo lleno de dudas, de tensión, crucial para las conclusiones que el autor pretende destacar ; al mismo tiempo, refuerza la decisión de Fernanda, pues, por méritos artísticos y no sólo sentimentales, es la correcta.

No es infrecuente encontrar ejemplos de lo que Darío VILLANUEVA⁵⁴⁸ llama *reducción temporal simultaneística*, y enmarca en el abanico de nuevas posibilidades de la novela moderna⁵⁴⁹, sobre todo en aquellos casos en que se relaciona con la música. De este modo, sorprendentemente innovadora, aunque con muchas posibilidades que Ricardo Baroja no desarrolla, no sabemos si conscientemente, *Clavijo*. Y si aludimos a posibilidades no aprovechadas, se debe a que el autor se limita a enfocar la estructura con el lenguaje de la música - *variación, preludio, tiempo, coda* -, y a aprovechar las posibilidades de la repetición - que explica en el prólogo⁵⁵⁰ - en forma de tres variaciones sobre el mismo tema : una, basada en las memorias de uno de los protagonistas, Beaumarchais ; otra, en la obra dramática de Goethe ; la tercera, propia de Ricardo Baroja. Pero no obtiene rendimiento del elemento fundamental de la cantidad, de manera que se perciben dos inconvenientes para poder apreciar en plenitud esta disposición : abarca las estructuras más amplias y generales, pero se abandona o no se desarrolla en instancias inferiores ; y la estructura musical basada en la repetición adquiere finalmente una estructura fragmentada,

⁵⁴⁸ *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

⁵⁴⁹ *Vid. también, en BAQUERO GOYANES, Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.

⁵⁵⁰ Donde menciona el recurso del *ritornelo* en literatura (*OO. SS.*, p. 1002).

donde, en realidad, hay tres estructuras distintas con la única unión del tema común.

Otras veces la manipulación de la enunciación para dar cuenta de sucesos simultáneos tiene funciones diversas e inequívocas dentro de la lógica de cada novela. Los capítulos siete y ocho de *Aventuras del submarino alemán U...* relatan un combate naval, alternándolo con el frío sonido, burocrático, intrascendente, cotidiano, de una máquina de escribir : un marinero que, ajeno a la tragedia, escribe un informe. Alternando ambos materiales, uno de ellos onomatopéyico - *chic, chic, chic* -, los dos igualmente obsesivos, se consigue transmitir toda la angustia del protagonista en uno de los hallazgos más afortunados de esta novela. En *La nao Capitana*, mientras suben a bordo los pasajeros, el capitán regresa charlando con dos frailes, y da a conocer la misión histórica de la colonización española de América ; un aspecto teórico, contemporizador e ideológico, complementario del humano, más vivaz, del que representan sus protagonistas. En *Bienandanzas y fortunas*, con el relato alternativo de escenas simultáneas ocurridas en lugares distintos y con personajes diferentes : las mujeres en la cocina, don Gonzalo en su habitación, y don Lope y María en sus aposentos, reaccionan ante la intempestiva llegada de doña Sancha. Se acentúa de esta manera el efecto de sorpresa y expectación, tensa, que no sólo precede a la aparición de la terrible hermana de don Gonzalo ; sino que también anuncia la tragedia. Y experimenta además con la forma de actuar de cada personaje ante una misma situación. El antagonismo entre Beaumarchais y Clavijo se establece desde antes de su encuentro, en el

capítulo XVI, en *Clavijo III* : a través de los actos, simultáneos, de cada uno. El francés, incorporando interesadamente a sus negocios el asunto de su hermana, que no es más que una excusa para sus propios e interesados fines⁵⁵¹ ; el español, titubeante y lleno de dudas, pero tratando de encontrar la autenticidad de sus sentimientos⁵⁵². Además, al quedar en suspenso la actuación de Beaumarchais al llegar a Madrid, la expectación es mayor cuando se reanuda. Del mismo modo alternante, pero intercalando ambos materiales, y con una finalidad totalmente distinta, puramente humorística y de distanciamiento anti - dramático del conflicto que se plantea, en *Fiebre de amor* : el lector no vive directamente el enfrentamiento entre Lorenzo y Antonia, sino mezclado con los pensamientos inocentes del adormilado Perico. O en *Los dos hermanos piratas*⁵⁵³, en que la alternativa entre los preparativos de los piratas para raptar a Julia Gonzaga y las precauciones de ella para evitarlos, simultáneas, pero narradas consecutivamente, consiguen aumentar la sensación de misterio.

Otras veces la duplicación simultaneística sirve únicamente para caracterizar a los personajes, con independencia de la trama, contrastando comportamientos que los definen ante hechos semejantes, y explicando otros actos suyos. En *Los tres retratos*, mientras Miguel, don Ambrosio y Basilio asisten al entierro de los jóvenes y se ocupan de los aspectos legales de las muertes, Andueza hace una visita al estudio en la que hace gala de su zafiedad, y, sin quererlo, influye en el comportamiento de la americana, abrumada por el

⁵⁵¹ En los siete primeros capítulos.

⁵⁵² Tiempos VIII a XV.

dolor⁵⁵⁴. En dos ocasiones más, en *Bienandanzas y fortunas*, se diferencia los caracteres de don Gonzalo y don Lope en el transcurso, desdoblado, de la escena de la caza del jabalí; y se igualan en la irracionalidad los de los antagonistas, don Gonzalo y don Íñigo, a través de sus reacciones ante el rapto de Chacha Beltz. Con un carácter menos trascendente y más circunstancial, en el capítulo diecinueve de *Los tres retratos*, el lector, con Elena Morgan, siente la angustia de la tragedia latente ante la falta de sensibilidad de Basilio y de Miguel hacia Antoñita: previamente hemos sabido de la entrevista entre la americana y la modelo, en que ésta reconoce su amor por el ingeniero, y, al mismo tiempo, pero en espacios distintos, del encuentro de los dos hombres, que acuden al estudio juntos. Ignoraban, por tanto, los hechos a que aludimos. En el capítulo veintisiete se reúne don Ambrosio con Elena, y, de su diálogo, la mujer adquiere una conciencia de culpa más o menos justificada. Mientras, Basilio, que ha acompañado al pintor al juzgado, busca desesperadamente a su amada. Así se justifica la reacción de ambos: Basilio desea casarse cuanto antes, mientras que ella prefiere separarse de él.

En otras ocasiones el recurso de la simultaneidad viene de alguna manera impuesto por el desarrollo de la trama. No lo utiliza el autor con una finalidad expresiva concreta, sino que se impone por la necesidad de dar a conocer determinados sucesos; es preciso proporcionar una información, y se la ubica en el momento que parece más coherente, sin más. En *La nao Capitana* el

⁵⁵³ Fragmento IX de la Cuarta Parte.

⁵⁵⁴ Capítulos XXV y XXVI.

encuentro en alta mar de los cadáveres de Estrella y Abdalá debía ser necesariamente simultáneo a la navegación de los tripulantes y pasajeros vivos. En *Carnashu* el capítulo XVI duplica la narración de cierto acontecimiento, la llegada a casa de Sanchotena: en su propia versión de herido delirante y confuso, y en la real, que conoce después. La necesidad del autor de ofrecer datos verosímiles así lo exigía. Igualmente, desde cierta lógica semejante, el autor de *El Dorado* prefirió separar, entre sí y del resto de la historia, las impresiones de Antonia y de Ruiz Montoya ante los terribles acontecimientos finales.

La prolepsis es mucho menos frecuente, quizá porque rompe demasiado la necesidad de discreción del narrador, de hacerse no demasiado evidente a oídos del lector. En toda la obra novelística de Ricardo Baroja hemos encontrado tan sólo cuatro casos. Y en dos de ellos la anticipación de acontecimientos tiene sobre todo valor en la caracterización de los personajes, pues se nos ilustra acerca de sus reacciones, de su evolución, de una manera no tanto pertinente para el desarrollo de la trama, sino para la configuración de su papel dentro de la misma. Así, en *Bienandanzas y fortunas*⁵⁵⁵, don Íñigo ha conocido la desaparición de Chacha, y se encuentra tan furioso y desesperado, desea tanto su regreso, que sale a buscarla; no sólo ese día, sino, y ahí está la prolepsis, el siguiente. En *Los tres retratos*⁵⁵⁶, se avanza el relato momentáneamente para dar cuenta del comportamiento de Andueza esa

⁵⁵⁵ Capítulo XXVII.

⁵⁵⁶ Capítulo XXVI.

misma noche, incrustado en el transcurso de la tarde : con ello se abona la versión del narrador sobre el personaje, egoísta, interesado y mezquino.

En cambio, otro caso, que se da al final de *Los dos hermanos piratas*, completa la trama en un aspecto accesorio ; ya muerto Barbarroja, su hijo Hassan sufre dificultades por culpa de los que fueron amigos de su padre - con lo que se demuestra que las injusticias no eran privativas de los hijos de María la Roja - y sigue teniendo un papel importante en la lucha de fuerzas del siglo XVI con su participación en Lepanto - cosa que no era relevante en una novela que se centraba en los hermanos Barbarroja, pero que satisface y completa la visión histórica del autor -. La prolepsis, con todo, es relativa - quizá haya que considerarla más bien como un epílogo -, ya que después de ella no se retoma el tiempo de la narración general. Por último, en *El Dorado*, como un simple juego por parte del narrador personaje, se anticipa al principio, misteriosamente, que, pese a haber renunciado a la herencia de su tío, es rico. Y, por último, la modalidad de la prolepsis *fallida*, anunciada, pero no desarrollada : en el capítulo XXIV de *Carnashu*, donde dice *en otra ocasión relataré cómo vinieron mis hermanastros...* ; y no llega a hacerlo.

Dario VILLANUEVA⁵⁵⁷ estudia la modernidad de la *reducción temporal de la historia narrada o del enunciado*. No es que las novelas de Ricardo Baroja se caractericen por sus planteamientos modernos, pero sí es cierto que en algunas de ellas sí se producen determinados hallazgos novedosos, como esta *reducción*, de manera que su acción se limita a días o incluso a horas. Los casos más claros

son los de *Fernanda*, *Fiebre de amor* y *El coleccionista de relámpagos*. *Fiebre de amor* abarca un único día, desde por la mañana hasta por la tarde, momento en que los protagonistas salen de veraneo. Con todo, las únicas referencias temporales son ésta, en el capítulo final, y, en el once, la alusión a la hora de comer. La brevedad del tiempo abarcado permite un tratamiento detallado de los ritmos, que adquieren velocidad o morosidad en virtud del movimiento de los personajes y del diálogo: sus continuas entradas y salidas, a veces poco justificadas, son las que dan la impresión de paso del tiempo, y, sobre todo, ritmo a la trama.

Las historias de *Fernanda* y *El coleccionista de relámpagos* transcurren en pocas jornadas, aunque la diferencia en el grado de detenimiento entre los episodios es notable, especialmente en la primera: con gran detalle y lentitud se narran tres días, en veintiocho o incluso veintinueve capítulos⁵⁵⁸; después de un intervalo de varios, un cuarto día, en tres capítulos -“La mañana”, “La tarde”, “La noche”-. En el primer caso, tanto detenimiento se debe a que se trata del conflicto central de la novela; en el segundo, al necesario contraste de paz, tranquilidad y buena conciencia elegidas por los jóvenes y ejemplificadas en el tío Ferrante; y la vorágine poco auténtica, falsa y engañosa, representada por Claudio Amancio, el senador y todo el engranaje pseudoartístico de la ciudad. El intervalo entre el tercero y el cuarto, de varios días -

⁵⁵⁷ *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

⁵⁵⁸ Capítulos I a X, XI a XX y XXI a XXVIII ó XXIX.

aproximadamente un mes -, de acontecimientos secundarios, únicamente precisos para mantener la ilación, se resume en uno o dos capítulos.

Los contrastes no son tan fuertes en *El coleccionista de relámpagos*, que mantiene un ritmo más constante : brevedad y resumen - capítulo y medio - para los antecedentes de la amistad del protagonista con Cuatralbo y de la invitación y el viaje, y mayor detalle en la estancia en la torre. Y dentro de ésta, una mayor lentitud en la narración de los dos primeros días⁵⁵⁹ : se acentúa así la perplejidad inicial ante el modo de vida del amigo. En cambio, el resto de la estancia no se cuenta con tanto detalle, sino globalmente ; ya no hay una precisión temporal tan acusada y los días transcurren con mayor fluidez.

Es mucho más frecuente en nuestro autor, sin embargo, el que sus novelas queden fuera de la citada reducción temporal de la historia : o bien abarcan unos meses - como *Aventuras del submarino alemán U...*, a contar desde principios de 1916 - , o bien varios años. Este fenómeno, a todas luces indicio de tradicionalidad narrativa, está en relación con la tendencia a lo exhaustivo en la narración del autor, que muchas veces aporta multitud de datos ajenos al núcleo central de la historia, que se escapan de las coordenadas que, en un principio, parecía haberse trazado. El fin último es la búsqueda de verosimilitud. Ahora bien, el grado de detenimiento con que se narra es muy variado ; se amplía o reduce en función de la importancia de cada núcleo narrativo, y configura un determinado ritmo que colabora en la consecución de un sentido último en cada novela.

En *Aventuras del submarino alemán U...* se distinguen dos modos distintos de tratar el tiempo. Gran rapidez en la narración tanto de las circunstancias iniciales como del desenlace de la historia, así como en un intervalo central de veinte días que *rellena* la duración global que el autor se ha marcado. Del resto, sin demasiados desequilibrios, llama la atención la mayor lentitud con que se da cuenta de las dos primeras jornadas, las decisivas en el proceso de adaptación del personaje al medio: todo es nuevo, todo se observa con cuidado, todo es difícil, todo suscita una reflexión. Por el contrario, en los días sucesivos, y sin demasiada brusquedad en el cambio, el tiempo no es tan lento, aunque sí logra efecto de monotonía y rutina a través de la fragmentación de las jornadas con el encabezamiento, supuestamente tachado por la censura alemana, de la fecha. Cada una de estas jornadas requiere o un capítulo, o, más frecuentemente, la mitad o un tercio de uno de ellos.

Igualmente, *De tobillera a cocotte* se refiere a un periodo amplio en la vida de la hermosa Mariucha, desde la pubertad al esplendor de la juventud. De este punto parte, precisamente, el marco narrativo, que transcurre en un único día y en dos encuentros distintos. Los antecedentes y las consecuencias se narran muy resumidos, apenas detallados para enlazar coherentemente con el marco; para centrarse en unos días, más bien apenas unas horas, entre los que hay un intervalo de pocos, que se cuentan con todo detalle: los de las dos experiencias eróticas que marcaron su vida.

⁵⁵⁹ Capítulos II, III y IV, y del V al IX, respectivamente.

Muy parecido es en *La nao Capitana*. Ocupa no sólo los meses de la travesía del océano, sino también hasta más de veinte años después. En este caso es precisamente el desenlace de la historia, los acontecimientos posteriores a la travesía, los que se narran con rapidez, a modo de resumen. El hilo de la trama principal sigue desarrollándose, como por pura curiosidad, sobre el final de los personajes. El tiempo que se narra con detalle es el del viaje. Dentro de él se distinguen varias *velocidades* :

- a) la más lenta, la de la noche del embarque⁵⁶⁰. Era necesario conocer a los personajes, las situaciones particulares y las condiciones generales de la colonización. Con el amanecer y el inicio de la navegación, en que *todo es animación y movimiento*, se recobra un ritmo más vivo
- b) un ritmo intermedio, también pausado, aunque menos, para narrar ciertos acontecimientos cruciales del viaje : por su peligro, por su tipismo o costumbrismo, o por su trascendencia para la trama. Así, la última noche del *Fugitivo* en el cepo, en que se descubren sus relaciones con las dos pasajeras ; la tormenta y las maniobras que requiere, la pesca de los delfines, los preparativos del motín ; los preparativos para la fiesta, el avistamiento del barco pirata y la lucha y victoria frente a él ; o la ceremonia del juicio y sentencia contra los amotinados.
- c) El ritmo más rápido dentro de los que consideramos *detallados* : el de la narración de lo cotidiano, de lo intrascendente, de las relaciones, placenteras o difíciles, entre los personajes ; da continuidad a los materiales anteriores. Es

necesario señalar a este efecto que no hay una gran precisión temporal, ni externa - la gesta americana de la colonización no tiene un hito único, sino que su valor depende del sacrificio silencioso y continuado de los pobladores españoles -, ni interna : el paso del tiempo se va marcando a través de indicadores discontinuos, que no agobian, pero que garantizan la sensación de movimiento temporal : Estrella pasa *varios días* encerrada en su camarote, a diez de cepo se le condena al *Fugitivo*...

Tienen una configuración muy parecida entre sí, por lo desigual, tres novelas tan dispares, por otro lado, como *Los tres retratos*, *La tribu del halcón* y *Bienandanzas y fortunas*. De los tres o cuatro años de *Los tres retratos* se amplían y detallan apenas unas jornadas, y ni siquiera completas : tres días, narrados en treinta capítulos. Los que corresponden con la tragedia de la modelo, lentamente gestada, hasta su desgraciado y, por fin, brusco final. El conflicto entre Elena Morgan y Basilio Honrubia, aunque presentado desde mucho antes, es también bastante precipitado, y, a partir de ahí, todo transcurre, en el enunciado, muy deprisa - aunque en la historia corresponda a un tiempo mucho mayor - : las sucesivas noticias de la americana, tras su huida ; su enfermedad, convalecencia y regreso, y su vida posterior. Unos dos años, quizá más, en sólo, en total, siete capítulos brevísimos. *La tribu del halcón* se refiere a un intervalo de tiempo suficiente como para la formación de una generación nueva, pero también tratado de forma muy desigual. Están muy detalladas la primera tarde y la primera noche, de otoño, en que se desarrollan :

⁵⁶⁰ OO.SS., pp. 459 a 480.

- a) el conjuro para favorecer la caza de palomas, que, por error, se dirige contra los Lobos
- b) el rapto de Usoa
- c) su huida y su regreso.

Los preparativos para la lucha, y ésta misma, derivada de los hechos anteriores, se relatan mucho más someramente, a pesar de abarcar varios días. Tras un silencio y salto hacia la primavera, se resume brevísimamente el resultado amoroso de los acontecimientos - las bodas, tratadas con algún detalle más - ; y de nuevo silencio y salto - esta vez hacia un epílogo - en que se ha consumado la unión entre las dos tribus rivales en una nueva generación. En cuanto a la concreción de un tiempo que se anuncia *prehistórico* en la *Dedicatoria*⁵⁶¹, se adapta a este momento, de modo que el narrador se acoge a un cómputo basado en los fenómenos naturales : los cambios de luna, las veces que ha ascendido el sol en el cielo, o las temporadas de nieve que han transcurrido. Nada exhaustivo, en todo caso, excepto quizá, algo más, y por razones obvias, tras los saltos temporales, y de un carácter poco más que anecdótico.

La concreción temporal, al menos la externa, en una novela como *Bienandanzas y fortunas*, no era tampoco pertinente ; se pretende que transcurre en un tiempo primitivo, casi mítico, con más de leyenda que de historia. No tendría sentido tampoco dados los anacronismos reconocidos por el autor. Pero, como señalamos, su desarrollo es muy semejante al de *Los tres retratos* : una primera parte de narración lenta, detallada, morosa, referida a un tiempo

muy reducido ; y una segunda, de años, que se resume muy considerablemente. Así, la primera noche se desenvuelve nada menos que a lo largo de veinte capítulos. El segundo día requiere siete, y el tercero, ocho - y ni siquiera se trata de días completos -. En todos ellos tenemos noticia cierta no sólo del conflicto, sino, muy especialmente, del ambiente y de las mentalidades que definen la obra. A partir de ahí, los acontecimientos son sólo la evolución, lógica y bárbara, de lo anterior : todo se precipita, y también la narración, que se hace más rápida y menos detallada. Sin embargo, aún se mantiene un contraste : la dificultad con que se llega a unos acuerdos mínimos para la lucha, y la tensa y larga espera de la misma ; y el brusco final que se le da - en un solo capítulo, el cuarenta y siete -, violentamente y al anochecer, con la aniquilación, por sorpresa, de las huestes de don Gonzalo ; y el entierro de las víctimas y el fin, pasados los años, de don Joanes - capítulo cuarenta y ocho -. El ritmo narrativo de la segunda parte continúa siendo igualmente rápido, y hace un uso aún mayor del resumen : cuál ha sido la suerte de los personajes a los largo de los doce años que han transcurrido ; cómo se ha ido manteniendo la enemistad entre los bandos ; y cómo una noche, el hijo de don Gonzalo, Diego, mata a su oponente. A través de un salto, esta vez espacial, y con cierta morosidad descriptiva, nos situamos en el mercado de Álava, conocemos la vida que ha llevado Chacha Beltz, y asistimos a la escena en que el joven Mendoza vende la cabeza de su enemigo.

⁵⁶¹ OO.SS., p. 590.

En algunas novelas de tema histórico el tratamiento del tiempo puede presentar algunas peculiaridades. La que abarca un intervalo más reducido, y en triple repetición, como hemos visto, *Clavijo*. El tiempo de la primera versión, inicialmente inverso (año 1774, 1773, 1764), empieza a detallarse en este último, cuando Beaumarchais llega a Madrid, el dieciocho de mayo de 1764 : el nudo del conflicto estaba precisamente en los sucesivos encuentros entre ambos, y en los sucesivos cambios de opinión del escritor canario. El resto, tanto del principio como del final - la vida de embrollos del francés, hasta su muerte en 1799 -, se narra muy resumido, quizá también por la hostilidad notoria del autor hacia esta concreta versión.

La reducción temporal es más acusada en la segunda variación, por razones obvias de la influencia recibida del drama de Goethe en que se basa : la concentración teatral de los acontecimientos resalta los dos encuentros entre los hombres, la escena entre Beaumarchais y su hermana, y la final, terrible, del entierro. Tampoco el marco recoge más que unos días, los que el joven autor alemán tarda en leer las *Memorias* y en componer su obra.

En *Clavijo III* se parte del mismo año de 1764, aquel punto de la vida de los dos personajes masculinos en que se puede iniciar una narración coherente de antecedentes y motivaciones : desde abril en el caso del francés, y desde febrero en el caso de Clavijo. Como es algo que al autor le interesa sobremanera aclarar, se hace con bastante detalle, aunque nunca llega a cobrar el protagonismo de los acontecimientos centrales. Y estos se inician precisamente a partir del encuentro entre ambos : las gestiones de uno y otro

acerca de la relación con María Luisa Carón hasta la ruptura definitiva. En ésta pone Ricardo Baroja el mayor cuidado, pues es la que le sirve de fundamento para justificar la falta de compromiso del escritor canario ; y la que le da base, por otro lado, para el producto literario, de viveza cotidiana y costumbrista muy superior a las versiones anteriores. Desde ese momento avanzan los años rápidamente, extremadamente resumidos, hasta la muerte de Clavijo. El propio autor es consciente de la superfluidad de estos datos.

Con ser una novela de tema histórico, y por más que una fecha más o menos correcta en una novela no vaya a ningún sitio, y más en cuestiones de vida privada como ésta, *Clavijo* no ofrece precisión temporal total :

- En *Clavijo I* se dice que Beaumarchais tiene cuarenta años, y que muere en 1799. Para eso hubiera tenido que nacer en 1724 ; Beaumarchais vivió entre 1752 y 1802.
- En la *Segunda variación*, que sitúa en 1764, se dice que en ese año Goethe leyó las memorias del francés ; que, según el propio Ricardo Baroja, se habían publicado en 1773
- En *Clavijo III* se da como fecha de la muerte del autor de *El Pensador* la de 1805 ; cosa que sucedió en 1806.

Las otras dos novelas de tema histórico ofrecen precisiones temporales en grados distintos, y por distintas razones. En *Los dos hermanos piratas* no se puede seguir el hilo cronológico de forma sistemática, aunque las alusiones al tiempo histórico son suficientes para situar y ambientar la novela. Por otro lado, la importancia de los personajes que allí se barajan suple las que pudieran

faltar. Mayor exhaustividad hubiera dado pesadez a una novela en la que ya son bastante escasas las anécdotas de lo privado y personal, más adecuado para este género literario. El relato comienza en torno a los años cuarenta del siglo XV, con el rapto de la niña española que luego sería madre de los piratas ; y acaba con la muerte, en mayo de 1547, del menor de los Barbarroja. Este material se trata de dos formas distintas :

a) La narración detallada, aunque nunca demasiado, de los acontecimientos más importantes de la trayectoria de los Barbarroja. Se tiende la mayoría de las veces al resumen, y muy pocas a la escena

b) La narración somera y muy resumida de acontecimientos poco importantes, necesaria para la ilación de los más detallados.

Al contrario ocurre en *Carnashu*. Por el tratamiento de la historia como algo de repercusiones importantes en la vida de las personas, y con el fin de mantener la ficción autobiográfica, la precisión cronológica es algo mayor. El presente en que se narra se sitúa en 1684, y se alude a sucesos ocurridos *hace cuarenta y tres años* (en 1641), a la edad de diecisiete años del protagonista. Había nacido, entonces, o en 1614 o en 1624 : nueva imprecisión que dudamos en atribuir a la voluntad deliberada del autor. Participa Sanchotena en el sitio de Fuenterrabía en julio de 1638, en que dice tener diecinueve años - para lo cual hubiera tenido que nacer en 1619 -, hasta septiembre de ese mismo año. A mediados de 1659 le llega la noticia del matrimonio del rey de Francia, al que asiste ; y poco después hace las reflexiones desesperanzadas acerca del porvenir de España. La narración introductoria de sus antecedentes es bastante somera y

rápida, a excepción de una anécdota que cuenta para dar idea de la injusta situación de los *agotes* - que en su caso es motor del resto de la historia -. Evidentemente, los intereses en el relato de Ricardo Baroja están en el período militar y bélico del protagonista. A él dedica la mayor parte de la novela, a pesar de que esta experiencia sólo dura unos años. El otro foco de atención, tratado de una forma parecida, lo constituye el viaje a Fuenterrabía para presenciar la boda del rey de Francia con la infanta española, de la que derivan ciertas reflexiones, conectadas con el núcleo anterior, sobre la decadencia de España. Entre ambos, un intervalo de dieciocho años que se resume escuetamente en el capítulo XXV, con datos mínimos sobre sus ocupaciones, sus hijos y la muerte de los abuelos. Al final de la novela nos reencontramos con el presente del narrador, que se encara el futuro con un *¡Dios dirá !*.

El tratamiento del tiempo en *Pasan y se van* es cercano a lo que Paul ILLIE⁵⁶² llama, aplicada a *La Colmena*, la *ahoridad*. La novela se construye como una serie de elementos que transcurren, todos ellos, en el presente. La visión del tiempo, por tanto, y la gran variedad de personajes, dan la sensación de un fluido continuo de presentes sucesivos, un eterno ahora. No quiere esto decir que se produzca una reducción temporal tan genial como en la novela de Cela, pero sí es cierto que, en 1941, Ricardo Baroja vislumbró muchos de los hallazgos que el novelista gallego culmina en 1951 - por más que la composición de la novela se remonte a 1945, y sin que podamos constatar que conociera la anterior -. En *Pasan y se van* no hay reducción temporal mayoría de los casos. Si

se alude a la evolución en el tiempo de algunos personajes, pero ésta queda encerrada en su reducto, en su capítulo o secuencia. Es decir, que *Pasan y se van* se compone en verdad de muchas breves novelas, pero es presente el modo de selección de lo que cuenta en cada una de ellas. A medida que avanza la lectura y la narración va concretándose en torno a unos personajes, va cobrando conciencia del tiempo, y se va configurando un desarrollo cronológico más convencional. Esto se acentúa en la segunda parte, la historia de un empeño náutico y su realización, meses después : todo según la habitual estructura del resumen de los antecedentes y el desenlace - en este caso extremadamente brusco, como señalábamos en otro lugar -, y el mayor detalle a partir del momento en que suben a bordo.

Y dejamos para el final *El Dorado*, la novela de estructura temporal más disparatada y, al menos aparentemente, improvisada. Bien es verdad que puede pensarse que es un modo de adaptación a la forma de contar de los libros de aventuras, de los que era entusiasta, en los que se narra en forma de diario y en función del desarrollo de los acontecimientos. A tal efecto es de destacar el afán exagerado por precisar los días o las horas, incluso, que ocupa una acción. Resulta así una narración fragmentada y monótona - sobre todo, pero no únicamente, en la segunda parte -, con el único encanto del sabor de los antiguos libros de aventuras.

⁵⁶² *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 124-151.

7. 3. 2. 3. *Espacio.*

Debemos, en primer lugar, distinguir los **lugares** de los **espacios**. Los lugares son la concreción real, no siempre necesaria, de los propios espacios : el pueblo o ciudad en que se ubica el espacio en que transcurre la novela. Estos lugares, reales generalmente, se precisan bastante en las obras de Ricardo Baroja ; probablemente por el afán de verosimilitud al que ya estamos acostumbrados, y además de forma recurrente, lo cual delata tanto unas preferencias personales como la presencia de lo autobiográfico. Así, *Bienandanzas y fortunas*, *Carnashu* y *El coleccionista de relámpagos*, que se desarrollan en lugares muy concretos, pueblos y ciudades del Cantábrico cuya evocación nace de su sola cita - procedimiento habitual y consciente en nuestro autor⁵⁶³ -. En ellos se desenvuelve una determinada forma de ser, un carácter muy especial, tanto en lo privado como en lo histórico. La aportación autobiográfica, repetimos, es evidente. Las terribles pasiones, arbitrarias, bárbaras y primitivas, de *Bienandanzas y fortunas*, se sitúan en Guipúzcoa, Vizcaya, Álava y Navarra : las sierras de Urbasa y Arraz, el monte Arrato, el río Zadorra, el monte Gorbea ; Lequeitio, Armentia, Tafalla, Belate, Gigoitia, Ozaeta... En *Carnashu* es también Guipúzcoa y la montaña de Navarra, desde el nacimiento del Bidasoa hasta Irún, San Juan de Luz, San Juan de Pie de Puerto... El enclave principal es su Vera de Bidasoa, en donde se ubica la casa familiar de los Baroja, *Itzea*, pero aparecen también Behobia, Fuenterrabía, Oyarzun,

⁵⁶³ En "Diario de un estudiante" dice : *Algunos nombres de pueblos, ríos, montañas, parajes y edificios los desconozco ; hubieran avalorado los ligeros apuntes que tomé en la excursión, porque un nombre propio dice a veces más que una descripción minuciosa.*

Hendaya ; Pamplona ; los montes de Jaizquíbel, Escolamendi, Santa Bárbara... Idénticos lugares parecen ser los de *El coleccionista de relámpagos*, aunque, por alguna razón - probablemente el intentar hacer pasar por real la historia -, pretenda hacernos creer que quiere mantenerlos ocultos: I* (Irún), F* (Fuenterrabía), monte J* (el Jaizquíbel) y el río B* (Bidasoa).

Los espacios de la auténtica aventura marítima, la navegación ; los del contacto con los auténticos pueblos navegantes, y los de los nuevos conocimientos, son el Mediterráneo y el Atlántico. Los encontramos, respectivamente, en *Los dos hermanos piratas* y en *La nao Capitana* y *El Dorado*. La primera transcurre por todo el *Mare Nostrum*, ámbito de civilización y de equilibrios y tensiones entre los pueblos que aspiran a dominarlo. Él es el auténtico protagonista en una novela titulada *Cuento del Mar Mediterráneo*. El conflicto está en la zona de dominio islámico de esta época: Viena y la península de los Balcanes, Grecia, las islas del mar Egeo excepto Chipre y Creta, el mar Negro hasta el Cáucaso, el mar Caspio, el golfo Pérsico, Mesopotamia, Asia Menor, Palestina, Egipto y el norte de África. En el bando cristiano, los puertos españoles, franceses e italianos. El autor se complace en citar nombres, en rastrear las distintas denominaciones de los lugares a lo largo de la historia del mundo civilizado ; descubrir y ofrecer las conexiones del mundo islámico con el de los antiguos fenicios y griegos ; y ciudades concretas como Estambul o Constantinopla. Todo para configurar una macrocivilización mediterránea de protagonismo indiscutible en la historia, y en el ámbito de la novela. Igual propósito anima el trazado de la ruta del barco, primero llamado *Jabeque*, luego

Semíramis, en *Pasan y se van* : Vinaroz, Torrevieja, Blanes, Marsella, Cannes, el golfo de León; Barcelona, Ibiza, Argel; El Cairo, Alejandría, Bagdad, Estambul; Argel, El-Djurah, Ascalón, Gaza, Sidón, Berito, Chipre⁵⁶⁴... Es el mismo ambiente del epílogo de *La nao Capitana*, que establece la genealogía de la estirpe de Abdalá y Estrella : Bassora, Túnez, Granada, Constantinopla, Sevilla...

La nao Capitana, por lo demás, y *El Dorado* son la aventura atlántica : en sus primeros momentos, a bordo de la *Capitana*, los inicios de la colonización ; en años posteriores, ellos que aún caben la aventura y la sorpresa, de la mano de Santiago Ruiz. Se trata sobre todo de puertos de Hispanoamérica : de Chile, de Perú, de Méjico, Panamá, Río de la Plata, estrecho de Magallanes, Antillas, Brasil ; pero también de América del Norte, Filipinas y las islas del Pacífico : San Francisco, Los Ángeles, California, Alaska... En el caso de la segunda novela, además, está presente un lugar imaginario, la mítica ciudad de El Dorado, buscada durante siglos por navegantes y aventureros por las enormes riquezas que se decía que contenía. Ricardo Baroja da su particular versión de cómo fue y por qué razones era tan difícil encontrarla.

Por último, la vida urbana parece ubicarse casi exclusivamente en Madrid. Allí transcurren *De tobillera a cocotte* - las protagonistas viven en Chamberí -, *Fernanda* - don Claudio tiene su estudio cerca del Retiro -, *Los tres retratos* y *Clavijo*. En estas dos últimas es donde más se detallan los lugares,

⁵⁶⁴ Sin embargo, no podemos decir que llegue a ser un espacio itinerante, al estilo de *La Colmena* ; los lugares cambian, pero los espacios no cobran suficiente importancia por sí mismos ; aunque quizá ésa fuera la intención del autor.

reales, identificables, incluso con cierto afán de ofrecer una geografía amplia y precisa a través de las rutas seguidas por los personajes. Torralba tiene su estudio entre el Retiro y el Prado ; y, si bien en más una novela de interiores, se citan Cibeles, Neptuno, la estación de Mediodía, Alcalá, y hasta cierto Círculo Artístico. En *Clavijo III*, aunque se citan Aranjuez y San Ildefonso, los personajes se mueven entre la Red de San Luis y la Carrera de San Jerónimo, pero también por Fuencarral, Alcalá, Lavapiés, Sol, Arenal, Mayor, Buen Suceso, Peligros, San Bernardo, Montera, Recoletos, Hortaleza, la calle de Toledo..., y muchas de las iglesias de la ciudad.

Y, para finalizar, *La tribu del halcón* y la primera parte de *Pasan y se van*. No precisan el lugar en que transcurren: la primera, en exteriores no identificados, probablemente de inspiración vasca ; y la segunda, urbana, probablemente con el modelo de Madrid y otras ciudades españolas, algunas de ellas costeras.

Por oposición a los lugares, los espacios nos permiten situar los objetos, y a las personas, por referencias relativas, cuyo grado de concreción es muy variable, y no necesariamente exhaustivo. María del Carmen BOBES NAVES⁵⁶⁵ concreta su estudio en los siguientes aspectos : la disposición de los objetos en el espacio, las sensaciones (o creación de un espacio subjetivo), los modos de descripción de los espacios y ambientes, y la forma en que éstos se relacionan con los personajes (especialmente los personajes *funcionales*, que tienen un lugar propio relacionado semánticamente con sus ideas, sus sentimientos o su

conducta); a través de quién se crean los espacios, del narrador o de los personajes; y la influencia de los pasajes descriptivos en el ritmo de la narración.

Es relativamente frecuente en Ricardo Baroja que se sitúen las novelas en espacios cerrados - bien interiores, bien a cielo abierto -, como ámbito acotado en el que se desarrolla la acción. Así, *Aventuras del submarino alemán U...* o *La nao Capitana*, el sumergible o el barco enmarcan los acontecimientos, de manera que son de algún modo infranqueables para los personajes; pero no les impiden un contacto con el mundo exterior, natural, en este caso marítimo. En la primera novela, se convierte incluso en un espacio opresor, amenazante, sobre todo al principio, por la sensación de encerramiento, de claustrofobia, que sufre el protagonista; poco a poco lo va superando, gracias a un proceso de familiarización; su presencia en interiores se hace menos obsesiva, y progresivamente se va trasladando la acción a los paisajes exteriores, de los que goza cada vez más. Algo parecido sucede con la torre que habita Nemesio Cuatralbo en *El coleccionista de relámpagos*: el pintor siente que es un territorio especial, acorde con los gustos y la manera de vivir de su amigo; pero también factor de aislamiento en sus rarezas, comprende que es una amenaza al conocer que está preparada para atraer todos los rayos de las tormentas de la zona. Sin embargo, no se crea una atmósfera de tanta inseguridad: le comunica sus miedos a Cuatralbo y éste, aun a regañadientes, le pone solución. Aparece también algún exterior, referido a las inmediaciones de la torre, especialmente

⁵⁶⁵ *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1985

el monte, y también, algo, el mar. No pasan, con todo, de ser un marco de referencia necesario. En cambio, en *La nao Capitana*, el barco es lo que cohesiona y da protección a todos los tripulantes y viajeros de la nao. Ya desde que está amarrada en el puerto de Sevilla se percibe que tiene “leyes” propias. El propio capitán señala que es una España en pequeño, con representantes de todas las regiones, en la que él gobierna e imparte justicia ; y así se constituye en unidad, superando las diferencias, de cara al enemigo común, los piratas.

En *El Dorado*, de nuevo, puede percibirse cierta sensación de encerramiento, pues la novela transcurre a bordo de barcos y en la ciudad subterránea de la que es peligroso salir por la mortal influencia de las emanaciones atmosféricas. Sin embargo, el autor consigue neutralizar esta impresión gracias al espíritu de aventura, a la curiosidad inmensa del protagonista por lo desconocido, a las relativas comodidades, resueltas con gran ingenio, de que se goza en ella ; y a su enamoramiento de Antonia.

Son espacios interiores, efectivamente cerrados, los de los estudios de pintor en que transcurren *Fernanda* y *Los tres retratos*. Se cargan de connotaciones que los relacionan con sus dueños, fundamentalmente a través de las obras pictóricas que en ellos se encuentran. En las dos, además, aparecen algunos exteriores : en *Fernanda*, la terraza, el portal, el madrileño parque del Retiro, un hotel de lujo ; el pueblo de la familia de Ferrante y el camino hacia él ; en *Los tres retratos*, el trayecto de ida hacia el estudio, que hacen Basilio y Elena, y otros exteriores madrileños, calles concretas, por los que discurre el entierro de Antoñita. Son interiores también la casa de Carola y de Mariucha en *De*

tobillera a cocotte y la del matrimonio Lorenzo - Isabel en *Fiebre de amor* : fundamentalmente interiores de casa lujosa, presentados en todo caso por el narrador. Destaca, además, el concepto de la sala de cine que presenta éste, una excusa para las parejas para permanecer en la oscuridad.

Son exteriores casi exclusivamente los espacios en que se desarrollan *La tribu del halcón* y *Carnashu* : campos y montes de la costa cantábrica, más alguna escena, respectivamente, en las cavernas que habitan los prehistóricos, y en la casa de la protagonista, que llega a adquirir las connotaciones de seguridad y de paz que Gracián busca en su vejez, retirado ya de la aventura, de la guerra, y entregado a la vida civil y familiar.

Bienandanzas y fortunas transcurre al principio en el ámbito de la casa solariega de los Mendoza : especialmente en la cocina, punto tradicional de encuentro de la familia y de los banderizos. Es el punto de referencia humano de la acción. Breve complemento supone el de los respectivos dormitorios, solitarios, en cambio, de los señores de Mendoza y de Guevara : guarida de las fieras, en cuyo momento de reposo entra el narrador para describirnoslos de manera equivalente. Cuando se desata la guerra, rota ya la tregua, la acción sale a los exteriores - montes vascos y, finalmente, mercado alavés -.

Los espacios en que transcurre *Los dos hermanos piratas* no pasan de ser un mero marco referencial, necesario para situar la acción ; es decir, se citan lugares - muchas veces desde el barco -, pero no se configuran espacios. Quizá pueda señalarse como excepción la ciudad de Constantinopla.

Y por último, el caso, algo diferente, de *Pasan y se van*. Especialmente la primera parte, que transcurre en múltiples espacios, itinerantes, por los que va pasando el narrador para presentar los hechos y a los personajes; sin precisarlos la mayoría de las veces, e incluso poco o nada descritos. Vuelven a ser un marco referencial necesario, pero no explotado por el narrador para crear espacios, sino para ofrecer una visión del mundo cambiante, en la que interesa precisamente la movilidad, la variabilidad; hasta el punto de estar cerca de lo que se ha llamado un espacio múltiple. La segunda parte, más convencional, transcurre entre el barco *Jabeque* - luego llamado *Semíramis* - y el Club Náutico.

Es necesario decir que la labor descriptiva, en el sentido de creación de un espacio narrativo, está a cargo de la instancia narradora en cada caso, como veremos. Así, en *Aventuras del submarino alemán U...*, en *El coleccionista de relámpagos*, en *El Dorado* y en *Carnashu*, en que los narradores son personajes, son ellos quienes se encargan de esta labor; pero en los demás casos, en que hay una instancia narradora que queda fuera de la historia, es ella quien la realiza. De cualquier modo, remitimos al apartado correspondiente para aclarar la importancia de la descripción en la novelística de Ricardo Baroja.

7. 3. 2. 4. *Voces del discurso.*

A) Narración.

A. EL NARRADOR Y EL PUNTO DE VISTA

De las catorce novelas que estamos estudiando, diez están narradas en tercera persona. Es por tanto predominante el modo aparentemente más

sencillo y tradicional de la narración : un narrador que se encuentra fuera de la historia, y que goza de cierto grado de *omnisciencia* sobre los antecedentes, ideas o pensamientos de sus criaturas, así como acerca de los hechos. Nos ofrece así una visión globalizadora de la historia, con mayor o menor presencia de su *subjetividad*. Esto le permite en algunos casos valorar sutil o abiertamente distintos aspectos de la historia, de las situaciones y de los personajes, e imponer una determinada lectura. En el polo opuesto, el narrador, en ocasiones, pretende ser *objetivo*. Para ello renuncia a parte de su omnisciencia y narra desde un punto de vista parcial, identificado o no con un personaje, y más o menos *conductista*. O incluso ofrece una perspectiva múltiple - aunque limitada - sin preferir ninguna de las versiones que él mismo aporta. Y, por supuesto, abandona su labor de intermediario entre los sucesos y el receptor, y deja que la historia se cuente sola, a través de escenas muy cercanas a lo dramático.

Es necesario considerar además la presencia de un *autor implícito*, real o más bien ficcionalizado, por encima del propio narrador y de la historia contada, que comenta su propia actividad y se dirige a un *lector*, también ficcionalizado, al que advierte y aconseja.

Jalonando la trayectoria de nuestro autor, pues no se concentran en una época determinada, tres novelas en primera persona : *Aventuras del submarino alemán U...*, *El coleccionista de relámpagos* y *Carnashu*. En las tres se trata, por tanto, de narradores dentro de la historia, que cuentan sus experiencias autobiográficas, bien como sujetos de la historia principal, bien como testigos de

la misma. El modelo más sencillo es el de *Carnashu*, narrada a través de la primera persona de Gracián de Sanchotena, viejo, que recuerda su juventud ; en *El coleccionista de relámpagos* es el pintor amigo de Cuatralbo. Casos más complejos son los de *Aventuras del submarino alemán U...* y *El Dorado*. En la primera, las voces narrativas son varias, todas en primera persona gramatical : el supuesto editor, J. G. N., autor ficcionalizado que pretende quedar fuera de la historia, el teniente Smidt y, especialmente, el accidental viajero de sumergible. Se buscan, por tanto, varias perspectivas parciales, si bien en ocasiones se echa mano de una omnisciencia poco verosímil. En *El Dorado* no sólo son varias las voces narrativas, sino también las personas gramaticales de la narración : la novela se inicia con la voz autobiográfica, en primera persona, del protagonista, Santiago Ruiz. En cierta ocasión se complementa con la equivalente de Antonia. Pero hay un grueso del relato en tercera persona, tanto para los acontecimientos que transcurren dentro de la ciudad como para la narración del epílogo o marco final que desvela cómo ha sido posible esta aventura, nada más que en la imaginación calenturienta de un enfermo. Además, los guiños al lector que conozca y recuerde a los personajes de una novela anterior, *La nao Capitana*, son continuos.

B. VARIOS NARRADORES

En *Aventuras del submarino alemán U...* hay dos narradores : además del personaje principal, el obligado viajero español, un supuesto editor que se esconde bajo las siglas J. G. N. : el seudónimo de Ricardo Baroja, basado en su segundo y tercer nombre y en su segundo apellido - Juan Gualberto NESSI -. El

uso de seudónimo, como señala Francisco AYALA, *revela el momento de la ficcionalización del autor, quien, al producir un mundo imaginario, se crea a sí propio también como personaje de ese mundo*⁵⁶⁶. La ficción es la siguiente: el editor ha recibido, de forma anónima, este relato, censurado y con las correspondientes ilustraciones, y lo publica sin responsabilizarse de su veracidad. Así lo declara en *Al lector*. Se convierte en portavoz dramatizado del autor implícito, en palabras de BOOTH⁵⁶⁷; y en autor transcriptor según O. TACCA⁵⁶⁸, de modo que se deslitteraturiza al fingir que se trata de un documento o testimonio desvinculado de su personalidad; a la par que gana en objetividad y verosimilitud - al menos por lo que a él respecta -. Con el fin de mantener y recordar la ficción, se vuelve a usar el recurso en forma de nota a pie de página, mostrando perplejidad ante cierta afirmación, perfectamente comprensible, del narrador⁵⁶⁹. La evidencia de su superfluidad le dota de un carácter más humano y real.

La situación se complica en *El Dorado*, con los siguientes narradores:

- a) la primera persona del narrador real (autor ficcionalizado): un reumático que escribe el libro, y al que se enfrenta su mujer por el contenido de éste. Sólo aparece en el epílogo.

⁵⁶⁶ Francisco AYALA, *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, p. 23.

⁵⁶⁷ Wayne C. BOOTH, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1978.

⁵⁶⁸ Oscar TACCA, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978 (2ª edición).

⁵⁶⁹ (1) *No se puede comprender lo que el autor quiso decir* (Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 168).

- b) la primera persona del autor ficcionalizado transfigurado en otro narrador :
el navegante Santiago Ruiz Montoya, que busca y descubre la ciudad
legendaria del oro. Su ámbito de actuación son la primera y segunda parte.
- c) la tercera persona del narrador impersonal, omnisciente respecto a Santiago,
pues de hecho adopta su punto de vista, y que podría ser el mismo del
apartado a). Se hace cargo de :
- la narración de la tercera parte
 - los epígrafes explicativos de las *Impresiones de Antonia*, *Aventuras de Santiago* y *Epílogo explicativo*
 - la narración propiamente dicha de las *Aventuras de Santiago* (quinta parte)
- d) la primera persona de Antonia en el apartado correspondiente a sus
impresiones (cuarta parte)

La transición entre las partes correspondientes a cada uno de los narradores, especialmente entre el b) y el c), queda parcialmente comprendida en el transcurso de la lectura ; no se ofrece más transición o explicación que la del sueño del protagonista, que da paso al relato de sus aventuras en el interior de la ciudad, en tercera persona. Comprendemos al llegar al epílogo : la primera persona de Santiago Ruiz forma parte de un relato de aventuras como tantos otros. Al pasar a la tercera persona, con la frontera del sueño del protagonista, equivalente al ensueño provocado por los medicamentos, entramos en el ámbito de lo imposible : el hallazgo de la leyenda en el mundo de la realidad. Su irrealidad queda confirmada por lo humorístico del epílogo : la esposa

indignada regaña al imaginativo escritor. Vemos así que el recurso del cambio de persona, en un principio quizá confuso, es clave en la estructura global de la novela. Por otro lado, la variación de las dos primeras personas diferentes es un acierto, puesto que ofrece perspectivas distintas acerca de acontecimientos paralelos y simultáneos en el tiempo.

Por último, en *Clavijo*, narrado en primera persona, hay también varios narradores :

- a) un supranarrador, que podemos identificar, con las salvedades necesarias, con Ricardo Baroja. Es la transposición del que habla en la *Dedicatoria* : interviene tanto en la *Primera variación* como en la *Segunda*, puntualizando todo lo que le parece necesario desde una perspectiva que pretende ser imparcial. Los apartados en los que escuchamos su voz son los siguientes : *Preludio*, *Intermedio* y *Coda*, en la *Primera variación*, y *Preludio*, *Primer tiempo*, parte de los tiempo *Quinto* y *Sexto*, y en el *Tiempo final* de la *Segunda*. Y siempre que le parece necesario. Se responsabiliza también de la *Tercera variación*, la más larga, que rebate las anteriores
- b) un narrador en tercera persona que adopta, a desgana, el punto de vista de Beaumarchais, siguiendo sus memorias (*Primera variación*)
- c) un narrador en tercera persona que adopta, momentáneamente, el punto de vista de Goethe, siguiendo su obra dramática (*Segunda variación*).

Como vemos, la aparente sencillez de los puntos de vista de la narración no es tal.

C. EL NARRADOR EN TERCERA PERSONA. OMNISCENCIA.

OBJETIVIDAD/SUBJETIVIDAD.

La omnisciencia del citado narrador en tercera persona permite conocer de manera directa y explícita, todos los hechos y acontecimientos que configuran la historia⁵⁷⁰. Se ofrece así una versión globalizadora de la misma, tanto en temas como ambientes o personajes. El narrador elige, administra y dosifica para crear un mundo en sí mismo. Aporta los datos necesarios para conocer a los personajes, entender las motivaciones o dar el sentido adecuado a las situaciones. Goza del privilegio de conocer la intimidad de sus criaturas. *Cercano a los agentes, les observa, analiza sus reacciones, juzga su conducta, esforzándose en transmitir una imagen expresiva de su figura moral*⁵⁷¹. Aspecto fundamental éste en *Fernanda* y *Los tres retratos*, en que lo psíquico, la evolución en el sentir de los personajes, es la novela misma. Sólo la voz del narrador puede descubrirnos las dudas de Fernanda ante su intervención para que sea don Claudio quien gane la medalla. Le asusta la trascendencia de sus actos en relación con la prometedora carrera de Julio Ferrante, a quien, además, aprecia. Por fin, vence ese amor filial, enfermizo e injusto, y prevalece la justicia, que debía nacer de la lucha. Su comportamiento sorprende e indigna al resto de los personajes, pero no al lector. El narrador le ha ido presentando una serie de escenas en que la joven, primero, piensa, llora, se entristece a solas ; y luego nos

⁵⁷⁰ María del Carmen BOBES NAVES, *Teoría general de la novela, Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1985, habla de distintos tipos de omnisciencia : la temporal, que excluye lo espacial y lo psíquico, como en la novela objetivista ; psíquica, referida al interior de los personajes - todos o uno de ellos - y de las cosas, que le permite interpretar el sentido por relación a la historia ; semántica, en que el narrador se sitúa fuera de los personajes y reseña lo que ve, objetiva o subjetivamente ; espacial, que le permite la ubicuidad ; y total, que reúne todas.

ha permitido asistir a su lucha. Del mismo modo hemos ido conociendo el enamoramiento de Elena Morgan en *Los tres retratos*, cómo, poco a poco, va haciendo conscientes sus sentimientos, y cómo intuye la amenaza que gravita sobre su amor. Hemos sabido que correspondía a Basilio incluso antes que él, y que estaba dispuesta, al principio, a luchar con cualquiera que se interpusiera en su camino. Señalemos, en todo caso, que el narrador no analiza en detalle, detenidamente, los sentimientos ; suele limitarse a la enunciación, casi escueta, de los mismos.

Es ésta una forma de orientar, dirigir, la interpretación que el lector pueda hacer del comportamiento de los personajes en acción, en pleno drama. Escena e intervención del narrador omnisciente suelen complementarse, confirmarse mutuamente, dada la simplicidad de los caracteres. Así, la mezquindad de los críticos Pérez Porredo y García Lija, tanto en sus relaciones recíprocas como en la forma en que tratan a los artistas, se ve confirmada por sus actos : en el estudio de don Claudio y en la Exposición Nacional. Es además una cuestión de coherencia, que tanto preocupaba a Ricardo Baroja. La majadería de Pepito Andueza, *cobarde, adulator, necio presuntuoso, fantasma...*, es corroborada después por su comportamiento con el portero y con Elena Morgan. La frustración, inmerecida, de Julio Ferrante, atenazado por un sistema que no reconoce el talento, es traducida en un *deseo de reñir con todos* por el narrador ; y después, en la escena siguiente, llena de humana simplicidad, en una agresividad verbal que se vuelve más contra él mismo que contra sus

⁵⁷¹ Ricardo GULLÓN, *Psicologías de autor y lógicas de personaje*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 55, 56.

adversarios. En cambio, el acomodaticio Felipe siente respeto reverente hacia el sistema del que, él sí, es capaz de aprovecharse : enseguida restablece las relaciones con Julio, pues el dinero del premio le va a servir para casarse con Beatriz.

También en otras novelas se dan a conocer las opiniones, creencias y motivaciones más íntimas de los personajes. El objetivo es perfilar los caracteres con viveza, a veces mediante detalles de poca importancia, pero sí peculiares de un personaje ; más que como individuo, como representante de un país o de una época. Así, en *La nao Capitana*, las radicales exigencias de Trinidad respecto de Arcaute - pretende que, por amor, la navegación se adapte a sus caprichos - definen un carácter muy femenino, y muy español, en opinión del autor : durante el noviazgo, él es el esclavo ; durante el matrimonio, ella. Los deficientes conocimientos artísticos del senador don Leandro, que estuvo a punto de ser ministro, o la rabieta constante, de frustrados, de los críticos en *Fernanda*, dan idea del asfixiante ambiente artístico madrileño. El desconocimiento de los hijos de María *la Roja* del idioma en que ella reza, el español, configura la fusión, y disolución mutua, de las culturas coexistentes en el Mediterráneo. El dominio de la situación de un mensajero ante la desventaja de su bando, que sabe que sólo puede imponer respeto si no demuestra miedo, o la del propio Barbarroja ante un espía doble, cuya información aprovecha a pesar de que no ignora que se informará también a los cristianos ; o el hambre que impulsa a las tripulaciones a enrolarse, nos dan idea de la escala de valores que opera en la época de *Los dos hermanos piratas*. La simpatía de la abuela

Mayor hacia Chacha Beltz en *Bienandanzas y fortunas* define la moral del pueblo vasco en aquellos momentos. Las opiniones sobre sí mismos y sobre los demás de los personajes de *Pasan y se van* : la petulancia del *mecánico* - conductor - que debe trasladar el pescado a la estación, la presunción de Lola Manacor, belleza oficial en su círculo ; la simpleza de Isabel en *Fiebre de amor...* Incluso, en las novelas históricas, este tipo de datos confieren autenticidad humana a personajes de los que, en primer lugar, no se tienen apenas datos, y menos exhaustivos ; y, en segundo lugar, que resultarían fríos, puros nombres en un mar de acciones bélicas en medio de la historia. Así, la verosimilitud humana y paradójica de un Barbarroja tímido ante la mujer que ama, Colthum. Repetimos que se trata de dar viveza a unos personajes y, a través de ellos, a unas épocas y ambiente. Las pinceladas son breves pero certeras y eficaces ; y la actitud del narrador nunca de análisis profundo.

En la misma línea, pero con mayor brevedad, los datos derivados de la omnisciencia del narrador complementan y dan mayor verismo - a veces, tipismo -, a escenas en que actúan directamente los personajes. Insistimos : se trata de procesos psíquicos de gran simplicidad - más aún que en los ejemplos anteriores -, sin ninguna trascendencia, en los que, incluso, a veces, descansa cierto tono humorístico. Su finalidad es apoyar y reforzar la viveza de las escenas, hasta el punto de acercarse a las acotaciones teatrales. Son muy abundantes en *Pasan y se van*, pese a cierto conductismo que opera en esta novela : el disgusto de Matías Lencero *el Maragato* al comprobar que le han estafado en el peso de las sardinas - que supera a su vez enseguida resolviendo

subir el precio de venta de todo el pescado y escamoteando la exactitud de la pesada ; la mezcla de rencor y admiración del señor Francisco hacia su hija Victoria en el momento en que el pretendiente, don Leandro, la alaba ; o los sueños de Perico, el usurero, que *buscó una mujercita amable y ahorradora* y fue a dar con la derrochadora Lolita Manacor ; la cómica desolación de Folgueiras, cuyas pretensiones matrimoniales sobre Lola - que ha enterrado ya a su primer marido - se ven defraudadas por la escapada de ella con Gorito Alzate, etc.. En *El Dorado*, el proceso de enamoramiento de Santiago Ruiz, desde la ternura compartida por el aprecio al buen tabaco, hasta la indignación por la escasa valoración de Antonia entre los suyos - como buena cocinera de menestras, mientras para él es una diosa -, pasando por las vacilaciones y la timidez a la hora de declarar su amor, y los escrúpulos para unirse a ella sin mediar una ceremonia de matrimonio. En *La nao Capitana*, la indignidad con que Zalabardo reputa las armas de fuego, para él inferiores a la espada, lo que le hace inútil durante el ataque pirata... y tantos otros casos.

La omnisciencia del narrador le permite incluso aventurar hipótesis, que da como seguras, acerca del comportamiento de sus personajes en situaciones diferentes de aquellas en que se encuentran : en *El Dorado*, como ponderación del hambre que sufre Santiago Ruiz, nos dice que hubiera comido de lo que se le ofrece incluso si hubiera sabido que contenía veneno ; o del pesar que siente por haber embarcado, sin saberlo, alcohol. Si hubiera tenido conocimiento de ello y de los problemas que le iba a acarrear, lo hubiera dejado en puerto, En *Pasan y se van*, de nuevo, además, como eficaz recordatorio de personajes y

personalidades - cuya presencia recurrente, como veremos, unifica estructuralmente el relato - ; lo que el señor Francisco hubiera dicho si hubiera estado presente, etc.

Efectivamente, hay otro uso muy peculiar de la omnisciencia, muy característico, en *Pasan y se van*. El supranarrador de todas las historias, a pesar de las pretensiones de objetividad⁵⁷², posee un conocimiento que está obviamente por encima del de todos los personajes ; de modo que es capaz, en el momento en que éstos aparecen, de dar datos de ellos, y conectar así con historias anteriores de la misma novela. Se entreteje de esta forma una red de conexiones entre personajes anteriores y presentes que no sólo da cohesión a un relato hecho de relatos, sino que además configura una determinada visión del mundo ; que es, en último término, la *filosofía* de la novela. Veamos algún ejemplo. El magnífico coche americano de Perico procede de sus negocios con *cierto tarambana arruinado por una Freya, renombrada prójima de lujo*⁵⁷³. Páginas atrás habíamos conocido las andanzas de ella, desde sus comienzos como Gumersinda Parejo, su nombre auténtico. Fraulein Waldefet, niñera de la hija de Lola, ha hecho amistad con una profesora de piano que ha intentado la carrera de cantante de ópera con el nombre artístico de Victoria Colona. El auténtico es Victoria Fernández, hija de *el Contratista*⁵⁷⁴. Más atrás habíamos sabido de ella como la profesora cuya familia acoge a la huérfana Semíramis, la hija de Afrodisio Castro. Esto ocurre muchas veces más, aunque no como

⁵⁷² *Vid. post.*

⁵⁷³ *OO.SS.*, p. 898.

simple referencia del narrador, sino con un desarrollo escénico mayor. Así, la señora Milagros, madre de Victoria, es la peluquera de muchas de las mujeres que han ido apareciendo, y a través de sus comentarios sobre ellas, recordamos sus rasgos personales, físicos o psíquicos: *Freya*, Tolita, Salomé, e incluso Alfonsa Godínez, primero modelo de Afrodiseo Castro, luego amante del propio yerno de la peluquera, Felipe, antes de casarse, y, por fin, fondista⁵⁷⁵. José Esteban, patrón del *Ángel de la Guarda* que pescó las sardinas con las que se inicia el relato, alquila su barco al jurado de la regata⁵⁷⁶, etc. La visión del mundo y de la ficción que se infiere son de gran interés.

El mismo procedimiento de entrecruzar personajes lo encontramos entre novelas diferentes: *La nao Capitana* y *El Dorado*, por un lado, y *El coleccionista de relámpagos* y *Pasan y se van*, por otro. El efecto conseguido no sólo es de verosimilitud, al crear un mundo aparentemente real, independiente del relato; sino también de objetividad, por la misma razón y por el tono neutro con que se aportan una y otra vez estos datos.

En ocasiones, el interés de la omnisciencia no está tanto en la información que proporciona, muy importante en sí misma, sino en la actitud que adopta el narrador, a través de una pretendida objetividad, que después no es tal. Por ejemplo, afectando una ignorancia inicial acerca de algo que después nos desvela. Así, en *Bienandanzas y fortunas* se pregunta durante varias líneas quién cabalga sobre la potranca de don Joanes, para concluir respondiendo, él mismo,

⁵⁷⁴ *Op. cit.*, p. 877.

⁵⁷⁵ *Op. cit.*, p. 971.

que se trata del banderizo Chamorro. A partir de su identificación, se restaura la omnisciencia y se dan datos personales y familiares, presentes y pasados, poco menos que exhaustivos. En una línea parecida, el narrador puede ponerse momentáneamente a la altura de sus personajes, permitiéndole formular opiniones a la par que él mismo ; pero finalmente escoge y aclara cuál es la versión correcta, hasta el punto de corregirlas, limitarlas o corroborarlas. Así, en *Fiebre de amor*, señala que no hay que creer, como afirma su yerno, que...⁵⁷⁷ ; en *Fernanda* o en *De tobillera a cocotte* indica que era verdad tal o cual cosa⁵⁷⁸ ; o en *La nao Capitana*, donde advierte que los datos sobre el barco pirata *Fortune's Favourite*, que acaba de ofrecer, los conoce el capitán Arcaute⁵⁷⁹.

La omnisciencia del narrador tiene su cauce, además de en su propia voz narrativa, en la voz de los personajes que piensan, expresada en estilo directo, indirecto o indirecto libre. La modalidad más frecuente es la primera, por razones obvias de sencillez. Puede aparecer con o sin comillas, acompañado de *verbum dicendi* entre guiones o seguido de dos puntos, generalmente en forma de oración yuxtapuesta posterior al propio pensamiento (*piensa, tal es la pregunta que se hace, se decía, suspira, canta una voz interior...*) Otras veces, sin *verbum dicendi*, con lo que la expresión gana en ligereza. También es relativamente abundante el uso del estilo indirecto libre, mucho menos pesado, y que ofrece la ventaja de combinar el punto de vista del personaje con la perspectiva del

⁵⁷⁶ *Op. cit.*, p. 917.

⁵⁷⁷ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 103.

⁵⁷⁸ *Fernanda*, OO.SS., p. 229 ; *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 53.

⁵⁷⁹ OO.SS., p. 546.

narrador, al penetrar éste en lo que el personaje piensa, y los pensamientos del personaje en la voz narrativa.

Una de las aspiraciones constantes de la actividad narrativa de Ricardo Baroja es la verosimilitud. Esta actitud, siempre alerta, provoca tanto una omnisciencia exhaustiva, minuciosa, innecesaria en ocasiones, cuanto un repliegue del narrador hacia una consciente objetividad. Tal intención se hace manifiesta, además de en lo ya mencionado, en la aportación de datos no globales, incompletos o que no se dan como seguros. Así, por razones obvias, en las novelas históricas, *Bienandanzas y fortunas*, *Clavijo* y *Los dos hermanos piratas*, es relativamente frecuente que el narrador enuncie con un *quizá* determinados sentimientos y motivaciones de los personajes, o incluso algunos hechos. En *Bienandanzas y fortunas*, al describir la nariz de don Gonzalo López de Mendoza, se dice que *es posible que husmee sangre*⁵⁸⁰; la hilandera Mayor recomienda cierto ungüento para las heridas del ama, pero *no se llega a saber si se aplica la medicina*⁵⁸¹. En *Clavijo III* se especula acerca del fin del enamoramiento del protagonista - no seguro, pero sí probable -, o acerca de los favores que Paulina ha concedido a Beaumarchais. En *Los dos hermanos piratas* se introduce la posibilidad de que la forma de actuar de Barbarroja en determinadas circunstancias sea muy distinta del impulso que en realidad experimenta, pero que quizá reprime por conveniencia. O se declara abiertamente que se desconocen los pensamientos de los grandes protagonistas del momento -

⁵⁸⁰ *Op. cit.*, p. 739.

⁵⁸¹ *Op. cit.*, p. 762.

Solimán y *Khair ed Din* -, o lo que hubiera hecho Andrés Doria, *condottiero*, si Solimán le hubiera llamado a su servicio. De esta forma se encaran con más verosimilitud hechos del pasado, reales o ficticios, que nunca podrán dominarse por completo - porque incluso además, incompletos, son mucho más sugerentes, literariamente hablando -.

Un poco más allá en la actividad de este tipo de narrador, que podríamos decir que está a medio camino de la objetividad y la omnisciencia, encontramos al narrador *testigo*; no porque lo sea realmente - no es un personaje que esté presente y comunique lo que ve -, sino porque es capaz de dar viveza casi visual, la propia de quien las ha vivido o las conoce por experiencia, a escenas que de otro modo no trascenderían lo meramente histórico. En *Bienandanzas y fortunas*, la llegada de *andre* Sancha parece haber helado el ambiente⁵⁸²; en *Clavijo III*, Beaumarchais traba relación con un viajero *cuarterón* o *mestizo*, a juzgar por su oscura tez⁵⁸³; en *Los dos hermanos piratas* el narrador constata que se nota perfectamente que los mozos son hijos de María la Roja, por el parecido⁵⁸⁴; y se aducen las insinuaciones que parece desprender la aguda mirada de Sinam el Judío⁵⁸⁵, o se apela al testimonio de todos los presentes para confirmar la actitud del sultán ante Barbarroja⁵⁸⁶.

El mismo recurso en *Pasan y se van* adquiere connotaciones conductistas; la vida, los personajes, van pasando ante los ojos del narrador, que queda

⁵⁸² *Op. cit.*, p. 744.

⁵⁸³ *Op. cit.*, p. 1046.

⁵⁸⁴ *Op. cit.*, p. 1227.

⁵⁸⁵ *Op. cit.*, p. 1264.

convertido, en la mayoría de las ocasiones - a pesar de que no renuncia completamente a su omnisciencia - en casi un simple testigo. De nuevo se aventuran los *quizá* : al analizar los impulsos de los gatos⁵⁸⁷, al plantearse cuál es la panorámica de los prismáticos de Remigio Busdongo, enfocados hacia Alfonsa Godínez⁵⁸⁸, o al imaginar si don Leandro llega o no a llorar después de ser rechazado por Victoria, pues está encerrado, solo, en su cuarto⁵⁸⁹. El conductismo citado deja al narrador en la superficie de los rostros, de los gestos y de las facciones. Y aunque no se cumple el requisito de no interpretarlos, de ofrecerlos con mirada no semántica, el narrador hace el esfuerzo de no sentenciar su valor, de aportarlo como una referencia propia, no segura, que el lector puede o no aprovechar. En un determinado momento, la cara de don Leandro refleja desconfianza⁵⁹⁰, la de Eduardo Fulgosio resulta fea, tanto a primera vista como fijándose en detalle - y entonces, además, resulta antipático y pedante ⁵⁹¹-; se valora el peso de una cantante de ópera vista de cerca, excesivo para el personaje que interpreta ; pero se aprueba, de lejos, porque *el escenario come mucho*⁵⁹². No se entra en la personalidad de Gorito Alzate, pero sí se advierte de su pinta de cerril, etc.⁵⁹³

⁵⁸⁶ *Op. cit.*, p. 1286.

⁵⁸⁷ *Op. cit.*, p. 840.

⁵⁸⁸ *Op. cit.*, p. 862.

⁵⁸⁹ *Op. cit.*, p. 886.

⁵⁹⁰ *Op. cit.*, p. 856.

⁵⁹¹ *Op. cit.*, p. 851.

⁵⁹² *Op. cit.*, p. 903.

⁵⁹³ *Op. cit.*, p. 909.

En otras novelas, la pretendida objetividad del narrador se da también, pero, por lo general, más aisladamente, y casi siempre con una intención humorística : en *De tobillera a cocotte*, al describir las evoluciones amorosas de Mariucha con Pepe, hay una interrupción en que el narrador lamenta no poder dar el dato de si era la mano izquierda o la derecha la que actuaba en ese momento. En *Fiebre de amor*, al describir a una espantosa y vieja miss Della, se aporta el detalle actual, pero se reconoce la ignorancia acerca del pasado - aunque sí se han dado otros anteriores - : *su rostro es rojo. No se sabe cómo fue hace años*⁵⁹⁴. De nuevo, en *Clavijo*, se afecta ignorancia acerca de las motivaciones de la ocultación de datos de Beaumarchais⁵⁹⁵ o de las afirmaciones de un personaje (*no se sabe si lo dice porque Clavijo se marcha con el estómago vacío*⁵⁹⁶).

Es también rasgo de objetividad la aportación de sucesivas perspectivas, parciales, en el relato de los acontecimientos, que desembocan en una perspectiva múltiple. Así, en *Clavijo II*, acerca de la división de opiniones sobre si Goethe hubiera debido respetar los hechos tal y como los relata Beaumarchais en sus *Memorias*, o, por el contrario, ha hecho bien en crear una verdad propia por razones estéticas⁵⁹⁷. En *Clavijo III* se dan dos versiones sobre la muerte de mme. Franquet, que deja viudo y rico al joven Pedro Agustín : según unos, fiebre tifoidea, según otros, una buena dosis de arsénico o de opio⁵⁹⁸. En *Los dos hermanos piratas*, acerca del comportamiento del gran maestro de los caballeros

⁵⁹⁴ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 93.

⁵⁹⁵ *Clavijo, I*, en *OO.SS.*, p. 1014.

⁵⁹⁶ *Clavijo, II*, *op. cit.*, p. 1024.

⁵⁹⁷ *Op. cit.*, p. 1028.

de Rodas, Pedro de Aubosson : recibe y protege al príncipe Djem (Zizim) de su hermano Bayaceto, pero también chantajea a éste bajo la amenaza de dejar libre a su hermano⁵⁹⁹. Sin embargo, no es éste el procedimiento más frecuente, como tampoco auténtico perspectivismo, pues la voz narrativa sigue siendo una. Para ello habrá que acudir a los casos en que el narrador se identifique sucesivamente con varios personajes distintos⁶⁰⁰.

Por fin, el máximo recurso para la objetividad del narrador supone su casi retirada total, y vía libre a los personajes para configurar la narración directamente, de una forma dramática y sin necesidad de intermediario. Hablamos entonces de *escenas*. Recordemos una novela de tipo psicologista como *Los tres retratos* : no es la voz omnisciente del narrador la que nos da a conocer los sentimientos de Antoñita, sino que se nos desvelan por el diálogo de la modelo con don Ambrosio, transmitido en estilo directo y de forma dramática y con la propia Elena, en estilo directo primero y después en indirecto⁶⁰¹. Asimismo, la evolución de los sentimientos de Elena tras la tragedia la vamos conociendo a través del diálogo con Basilio⁶⁰² y a través del diálogo, escueto, del resto de los personajes acerca de sus actos, de los que tienen noticia por las postales que envía la americana ; y de ella misma con Basilio⁶⁰³. También el resto de las noticias, tras el matrimonio, se conoce por el

⁵⁹⁸ *Op. cit.*, p. 1035.

⁵⁹⁹ *Op. cit.*, p. 1031.

⁶⁰⁰ *Vid. post.*

⁶⁰¹ Capítulos XVI y XVIII, respectivamente.

⁶⁰² Capítulo XXX.

⁶⁰³ *OO. SS.*, pp. 448 y 453.

diálogo directo de los personajes. Novelas como *Fiebre de amor* o *Fernanda* son eminentemente dramáticas. El narrador existe, en modalidades diversas, pero la voz cantante la llevan, casi siempre, los personajes : en sus actos, en sus evoluciones, en sus diálogos, en sus escenas. De *escenas* habla precisamente el narrador, aunque de forma no sistemática, en *Fiebre de amor*, adoptando la postura y el tono, detallado pero esquemático, de las acotaciones teatrales ⁶⁰⁴-. La no intervención del narrador es sólo aparente, como vemos -. De hecho, la mayoría de los capítulos de esta novela siguen la estructura siguiente : una pequeña introducción al estilo de las citadas acotaciones, donde se presenta esquemáticamente al personaje o la escena, y la escena o escenas propiamente dichas, con alguna escasa y breve apostilla del narrador. Sólo el capítulo final está manejado exclusiva y abiertamente por el narrador, pero de forma tan escueta y libre de comentarios, de una forma tan objetiva, que todo lo dicho queda reforzado a través de un procedimiento aparentemente contrario.

De modo muy parecido, aunque con un tono más serio, menos *de vodevil*, *Fernanda* va avanzando - en la presentación de los conflictos y los personajes, en los actos, en las ideas y sentimientos - especialmente a través de la actuación directa de los personajes. La escena, y su vehículo principal, el diálogo, se usan abundantemente como instrumentos *agónicos* : los visitantes con la portera, los artistas con el crítico y entre sí, en defensa de sus respectivas actitudes vitales,

⁶⁰⁴ Es el recibimiento de una casa lujosa de Madrid donde ocurre la escena : decoración y mobiliario con aspecto de museo, de tienda de antigüedades o de fondo de película. Bargueños y sillones frailerros, talaveras, alcoras, cacharros de cobre repujado con ramos de flores. Alfombras granadinas. Sobre una mesa tallada, un gran velón con pantalla de plata. Todo muy nuevo y muy caro, tiene el aire de imitación, más o menos afortunada, de lo antiguo (*Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 7).

etc. Por eso deja de utilizarse cuando Fernanda se decide por Julio. Igualmente, en el marco narrativo de *De tobillera a cocotte*, aunque con algunas intercalaciones del narrador, da agilidad y viveza - que, en cierto modo, se pierden después -, al procedimiento : dialogan, sin presentación, los personajes - Carola, Anselmo y don Antonio primero ; los mismos, Mariucha y Mariano después - ; a través de ellos conocemos el *conflicto*, la razón de ser del grueso de la narración. El narrador vuelve a destacar por sus interpolaciones esencialmente descriptivas, y por su *desaparición* a la hora de ofrecer el hilo conductor de la historia.

Otras novelas de mayor acción narrativa, de aventuras, confían en el procedimiento escénico, tutelado por el narrador, pero con significativa y aparente autonomía de los personajes, que se expresan a través del diálogo : *Bienandanzas y fortunas*, *La nao Capitana...* El narrador no pierde su voz preponderante cuando se trata de aclarar determinados aspectos, sobre todo del pasado, o de hacer avanzar la narración de una forma más rápida, a través de resúmenes ; o para describir. Respecto a *Clavijo*, sólo algunas salvedades. La segunda variación, inspirada en una obra teatral de Goethe, sigue confusamente una distribución por escenas en el sentido más puramente dramático. Las razones son obvias : el seguimiento más o menos fiel de la fuente. Por lo demás, la tónica general se basa en la cooperación entre la narración propiamente dicha - la más abundante -, y la presentación dramática, determinada incluso por las intercalaciones del narrador sobre los estados de ánimo progresivos, los gestos, etc. También al acercarnos a *La tribu del halcón* y

Los dos hermanos piratas el protagonismo de la narración lo recupera el narrador. En la primera de las novelas citadas es guía de los acontecimientos, que están apoyados, y no al revés, por las escenas en que los personajes actúan directamente. Y éstas, además, se reducen drásticamente en *Los dos hermanos piratas*. Son escenas escasísimas, muy breves, casi siempre entre personajes anónimos, no históricos, por tanto sin base documental ; su finalidad parece ser únicamente la de dar un poco de viveza dramática, humana, a una narración histórica que adolece quizá de cierta frialdad o sequedad historicista, aderezada por el tono sombrío, trágico de los hechos.

Caso aparte es *Pasan y se van*. Por su carácter aparentemente objetivista podría esperarse una mayor presencia de la escena representada directamente por los personajes, pero no es así. Este procedimiento es más bien escaso. El narrador no reduce su presencia, aunque procura distanciarse lo más posible de los hechos y los personajes ; pero no lo consigue del todo, como hemos visto. Se sirve de pequeños fragmentos escénicos hilados en todo caso por su presencia.

Sin embargo, y a pesar de todo lo dicho, es bastante habitual que el narrador en tercera persona deslice la subjetividad propia en su actividad narrativa, o que ésta se tiña de la subjetividad de alguno de los personajes. Con frecuencia, variable de una novela a otra, se materializa en la utilización de la **adjetivación**, en los comentarios explícitamente valorativos, y en las digresiones del narrador, al margen de, pero con alguna relación con lo narrado. Hay varias novelas en que el narrador manifiesta una clara hostilidad hacia ciertos personajes. En *Fernanda*, hacia don Leandro, tanto como

enamorado pretendiente (*quiere ser gallardo y no lo llega a conseguir del todo*) cuanto como aficionado al arte (*es un pobre señor que tiene nociones muy vagas*) o como político (*cínico, chanchullero, con su sonrisa canallesca entre su bigote y su perilla conservadora*); por supuesto, el crítico García Lija, al que llama pollo y define como *tipejo adamado y refitolero, muy correctito*; y don Claudio, al que dota de sonrisa y ademanes de vendedor de babuchas y llama *gran pastelero*. En *Los tres retratos* el blanco de las burlas del narrador es Andueza, una criatura adulatora, necia y cobarde, a la que el narrador otorga con ironía, finalmente, un éxito para él desprovisto de valor. En *La tribu del halcón*, alegoría política, el maniqueísmo con que se trata los dos modos de vida viene dado incluso por las condiciones de vida más básicas, incluso alejadas de lo humano en el caso de los Lobos: sus mujeres son *puerquísimas hembras*; se las describe además con menor profusión que a las del grupo de los Halcones. Sólo cuando está próxima la fusión de las culturas, a través de Mirúa, la valoración comienza a hacerse positiva: *una mujer hermosa y no demasiado puerca*. En *Clavijo I y II* se pretende esclarecer una problemática verdad argumentando en contra de las versiones de Beaumarchais y de Goethe, respectivamente. Pero no sólo a través de datos objetivos - cotejo de fechas, análisis de estilo de los documentos escritos, análisis de motivaciones...-, sino también a través de valoraciones apasionadamente subjetivas, más propias del narrador que de cualquier verdad histórica: así, una escena es, en sentido irónico, *conmovedora y digna de ser puesta en solfa*⁶⁰⁵; una

⁶⁰⁵ OO. SS., p. 1014.

carta, enfática, llorona y absurda⁶⁰⁶ ; el Clavijo creado por Goethe parece tonto de nacimiento⁶⁰⁷, etc.

En *Pasan y se van* encontramos cierta actitud del narrador que deriva del aparente objetivismo o conductismo observado : éste se sitúa por encima de los personajes, y, sin llegar a ofrecer una visión degradada de los mismos, sí adopta a veces un tono irrespetuoso a la hora de juzgarlos, valorarlos o presentarlos ; nunca se trata, en todo caso, de una valoración moral profunda, sino superficial y festiva, quizá amablemente burlona. Esto es especialmente evidente, como señalamos en otros lugares, en la primera parte de la novela y en los ambientes náuticos. Y es quizá lo que permite observar ciertas concomitancias de esta novela con *La Colmena* de Camilo José CELA. Mencionaremos sólo unos pocos ejemplos. A propósito de la finca de Salomé y su marido, Anatolio, rural y campesina sin más, se burla con un ¡Bucólico ! ¡Muy bucólico !, y añade ¡Propicio al amor ! Respecto de ciertos personajes : el rostro de don Leandro es *cretino*, y el de Alzate sería *correcto si la mandíbula no estuviera tan desarrollada* ; el fondo del alma del señor Francisco es *un poquito cenagoso* ; Perico es algo *inenarrable* como ejemplo de joven *aprovechado y fundamentalmente cínico* ; los dependientes de la tienda son *dos mastuerzos* ; una dama, algo *fondona*, y otra se caracteriza por sus prominentes esternocleidomastoideos. Los dengues de Lola Manacor le merecen el comentario de que *se excede a sí misma*, y de que parece *Titania arrebatada por la embalsamada brisa* ; un joven tiene *pinta de limpiabotas guapo*, etc.

⁶⁰⁶ *Op. cit.*, p. 1016.

⁶⁰⁷ *Op. cit.*, p. 1026.

Una actitud semejante, aunque, por temprana quizá, menos lograda, es la de *De tobillera a cocotte*. El narrador comenta, con tendencia a la comicidad, las evoluciones de Mariucha en el cine con el caballero desconocido y en casa con Pepe, así como todo el entorno que lleva a un cierto tono *pornográfico*; la belleza de Carola⁶⁰⁸, la estupidez de las escenas proyectadas en la sala⁶⁰⁹; el declive físico de la madre de la joven⁶¹⁰; el efecto de quemazón que produce el contacto de una mano, a pesar de que *la temperatura del cuerpo humano no excede los treinta y siete grados*⁶¹¹; comentarios sobre lo *escabroso* de las situaciones⁶¹², sobre la actitud de Mariucha⁶¹³ o de Pepe⁶¹⁴. Mucho menos abundante, pero también presente, en *Fiebre de amor*, sobre todo a propósito de alguno de los personajes: la inocencia de Isabel, más bien simpleza, que hace *muy gracioso* el contraste de su *tono serio y su aire de colegiala*⁶¹⁵; la suegra convertida en *basilisco*⁶¹⁶, o la pretendida, artificial y senil apostura de don Cayo: bigote teñido, gafas para ocultar las arrugas, bisoné, pero que, pese a todo, está *bastante bien*⁶¹⁷.

⁶⁰⁸ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 12.

⁶⁰⁹ *Op. cit.*, pp. 32, 33.

⁶¹⁰ *Todavía era jamona apetitosa; pero, ya en la decadencia, no podía mantener tarifa de precios altos en el mercado de sus conocimientos*, *Op. cit.*, p. 53.

⁶¹¹ *Op. cit.*, p. 36.

⁶¹² *Op. cit.*, p. 60.

⁶¹³ *El arcángel protector de las mujeres huyó; la verdad es que no tocaba pito alguno*, *Op. cit.*, p. 66.

⁶¹⁴ *Él no decía nada, se comprende*, *Op. cit.*, p. 67.

⁶¹⁵ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 10.

⁶¹⁶ *Op. cit.*, p. 54.

⁶¹⁷ *Op. cit.*, p. 108.

En otras novelas - *Bienandanzas y fortunas*, *Clavijo III*, *Los dos hermanos piratas* y *La nao Capitana*, fundamentalmente las históricas -, existen comentarios semejantes. Su significación es más limitada, pues sirven para dotar de viveza, de humanidad, a relatos históricos que de otro modo podrían resultar alejados de la realidad, fríos. Aluden, de nuevo, a los personajes, sean concretos o colectivos : el narrador nos transmite la lástima que siente por don Joanes, triste por tener que abandonar a su mujer enferma para atender los asuntos del señor⁶¹⁸, o por las tripulaciones que resultan vencidas, o por Jacobo Reis, que no pasa de *ratero de mar*⁶¹⁹ ; la seguridad con que se manifiesta que el *tierno corazón tropical* de Paulina se abrirá generosamente al amor, sin gran respeto a la fidelidad debida a Beaumarchais ; la valoración del desparpajo y despreocupación con que María Luisa se quita años, o de la brutalidad *aragonesa* de los consejos y comentarios de don Antonio Portugués, o del desgarró y la gracia castiza de las mozas de *rompe y rasga*⁶²⁰ ; desprecio por la absurda manera de reclutar los ejércitos entre maleantes, el *aire marcial, decidido y hasta irrespetuoso* de los piratas ; comentarios acerca de la buena o mala suerte de Barbarroja, o sobre lo creíble o increíble de los comportamientos ; valoraciones de las armas y los trajes... Incluso se produce la adjudicación de caracteres a personajes anónimos, como el muchacho cenceño, presumido y charlatán que cuenta cierta escena.

⁶¹⁸ *Bienandanzas*, en *OO.SS.*, p. 787.

⁶¹⁹ *Los dos hermanos piratas*, en *OO.SS.*, pp. 1216 y 1220, respectivamente.

⁶²⁰ *Clavijo, III*, en *OO.SS.*, pp. 1045, 1055, 1061, 1079, 1098, respectivamente.

En *La nao Capitana* se trata igualmente de comentarios y valoraciones referidos a los personajes - la inocencia de Mencía, que cree mantener en secreto, en el barco, sus encuentros con *el Fugitivo*⁶²¹; la gracia al andar, moviendo las caderas, de las gitanas, *que tendrían aun marchando al infierno*⁶²²; o el misterio que rodea a la figura del cirujano Conchillos⁶²³, etc., o las situaciones: la peligrosidad de cierta maniobra, calificativos acerca de olores terribles, escenas lamentables; la condena a que se vería sometido por la multitud de pasajeros curiosos aquél que impidiese escuchar el juicio, o la dificultad de convencer a quien va a morir de que no se preocupe por ello, a propósito de los esfuerzos del fraile por salvar el alma de los condenados⁶²⁴.

Una de las facetas más frecuentes del narrador subjetivo es la de la **ironía** y el **humor**⁶²⁵. En muchas de las novelas gozamos de comentarios irónicos, bien acerca de los personajes, de las situaciones o de los actos. Incluso acerca de la actividad narrativa, entrando ya en el tema del autor implícito. Se trata de una actitud de distanciamiento, que ya hemos señalado en otros lugares, respecto a los personajes, sus problemas o sentimientos, y respecto a muchas de las situaciones. De aquí deriva, por otro lado, el particular tono lúdico, nunca serio ni moralista, y muy pocas veces amargo, con que el narrador Ricardo Baroja

⁶²¹ *OO.SS.*, p. 508.

⁶²² *Op. cit.*, p. 553.

⁶²³ *Op. cit.*, p. 584.

⁶²⁴ *Op. cit.*, p. 570.

⁶²⁵ M. C. BOBES NAVES, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, alude a la ironía como uno de los procedimientos de deshumanización, y, en ocasiones, de modernidad, más importantes. La define como una ruptura del sistema por la intensificación semántica del texto a través de la significación referencial de los términos y el significado que cobran en el texto. Puede afectar a la trama misma, o a elementos superficiales (anecdóticos o de lenguaje), o al modo de

encara los temas que trata en sus novelas. Es frecuente que se utilice la ironía para distanciarse de situaciones o hábitos violentos. El narrador puede aparentar acogerse al punto de vista de los personajes que los sustentan a través del contraste entre la naturalidad con que se enuncian y la crudeza de los actos descritos : forma y contenido, en definitiva. Así, en novelas históricas donde cierta visión del mundo y de las vidas es consustancial a la época y a los personajes. En *Bienandanzas y fortunas*, al describir la arquitectura de la casa solariega, señala la existencia de un matacán, al rebasar el piso las paredes inferiores, y su utilidad para la guerra⁶²⁶. También se señala el modo en que se reclutan los mozos que engrosan las huestes de Ochoa tras la muerte del pariente mayor : delincuentes y malhechores que ya han sido castigados por la justicia⁶²⁷. En otro momento se dice que la nodriza de Dieguito *fue hallada medio muerta por un apretón de manos, cuyas señales quedaron impresas en el cuello*, o alude a una toalla con que se seca María, *capaz de despellejar un paquidermo*⁶²⁸.

En *Los dos hermanos piratas*, tras la amputación del brazo de Arudj, su hermano busca un lugar para su recuperación, sin abandonar sus quehaceres⁶²⁹.

actuar de un personaje (que contradice la imagen que quiere ofrecer); o a una situación en que los lectores o algunos de los personajes sabe más que los otros (dramática, trágica o sofocleana).

⁶²⁶ Desde allí, en caso de asalto, se pueden dejar caer sobre el colodrillo de los asaltantes bien pesados maderos, bien pedruscos, y si las vituallas almacenadas lo permiten, aceite hirviendo. El ideal es derramar desde el voladizo chorros de plomo fundido, que, además de alcanzar mayor temperatura, dura más y puede producir en el cuerpo humano hermosos agujeros en los que chirría la carne carbonizada durante instantes, que al asaltador parecerán de seguro más largos que al asaltado. (OO. SS, p. 756).

⁶²⁷ ¡Pobres chicos ! ¡Victimas de la mala suerte ! Dieron una puñalada a un cristiano y lo enviaron a mejor vida, o en el puerto de Belate, allá en la montaña de Navarra, sintieron el antojo de echar el alto a un arriero y le desvalijaron (...) ; aventureros guipuzcoanos siempre dispuestos a pegar un ballestazo, a bailar y a vaciar la cupela de sidra por oronda que sea. (Op. cit., p. 817).

⁶²⁸ Op. cit., p. 816, 758, respectivamente.

⁶²⁹ Y como el hermano menor de Arudj es sentimental cuando se trata de su familia, mientras busca el sitio deseado en las doradas riberas de Menorca, rapta mujeres y niños y siembra el pánico allá donde asoman sus cinco galeras (OO.SS., p. 1248).

En otro momento, acerca de la violencia no sólo física, sino aquella con que se manipula incluso la religión, el tono sí se vuelve algo amargo⁶³⁰. En *Pasan y se van*, y ya en ámbito contemporáneo, se describe una pelea con igual desajuste entre forma y contenido, esta vez por la adopción de un peculiar tono seudocientífico⁶³¹. Incluso las actividades de la peluquería se ven desde perspectiva bélica⁶³².

La ironía es un buen elemento distanciador eufemístico en el tratamiento de escenas de contenido sexual, de cuya crudeza o explicitud el autor desea escapar, dice, si bien no siempre con buen gusto. En *Clavijo*, Beaumarchais hace uso de sus *encantos* para ascender socialmente, y tiene varias aventuras: con mme. Franquet⁶³³, o, al parecer, con las damas de Francia⁶³⁴. En consonancia con una época esencialmente galante, también *Clavijo* *hace de las suyas*, en este caso con la criada, Urbana⁶³⁵.

⁶³⁰ Allah protege a los malos cuando son más que los buenos, y después de un triunfo mezquino, casi cobarde, los malos entonan himnos en honor de Allah, se adjudican, como vencedores, el papel de buenos, coronan sus sienes con los lauros del triunfo y hasta se atreven a decir que en la lucha eran menos y peor armados que los adversarios; pero con la ayuda de Allah, inspirador de heroísmo, vencieron (*Op. cit.*, p. 1351).

⁶³¹ El Contratista levanta la alcayata con objeto de describir con la contera una curva que termine en la cabeza de Remigio; pero como la línea recta es entre dos puntos la más corta, Remigio, con toda la violencia del brazo, añadida al impulso del hombro, aplica la llave contra uno de los lugares más sensibles del cuerpo humano. Precisamente en el hueco donde se insertan las falsas costillas con el esternón. El plexo solar del Contratista se resiente al férreo contacto. La mano derecha suelta la alcayata en el aire y, en unión de la mano izquierda, va a comprimir la boca del estómago.

El señor Francisco, cortado el resuello, se encorva. Remigio aprovecha la ocasión para dar con la llave sobre la gorra peluda, que se ofrece indefensa, y el artefacto de abrir y cerrar puertas abre la cabeza del Contratista de tal modo que en la Casa de Socorro le ponen cuatro puntos de seda para cerrar la brecha (*OO.SS.*, pp. 870 y 871).

⁶³² (...) atormentan a tres parroquianas, presas en los respectivos sillones. Las tres cabezas mártires están adornadas con canutos metálicos conectados con la instalación eléctrica (*Op. cit.*, p. 879).

⁶³³ Sieur Franquet está casado con una mujer mucho más joven, que posee, sin duda, algún reloj descompuesto y que pone en marcha el joven Pedro Agustín, ya que el viejo Pedro Agustín no acierta con el arreglo (*OO.SS.*, p. 1034).

⁶³⁴ Las herpéticas damas, en obsequio a que el guapo y gallardo Pedro Agustín les ha encantado durante cuatro años con el canto, el arpa y, sobre todo, con la flauta, conceden el permiso solicitado (*Op. cit.*, p. 1040).

⁶³⁵ Y para cambiar el desayuno desde la bandeja hasta la mesilla tarda quizá más tiempo que emplearía en trasladar de un lado a otro el condumio de las bodas de Camacho.

Otros muchos chocolates son llevados desde la cocina al dormitorio y (...) (*OO.SS.*, p. 1058).

*De tobillera a cocotte, una novelita pornográfica*⁶³⁶, va dirigida a gentes extravagantes que miran con indiferencia a mujeres hechas y derechas y en cuanto ven una chiquilla se vuelven locos y se les cae la baba. ¡Misterios del corazón y de la salivación!⁶³⁷. Más adelante, al describir las evoluciones amatorias de Mariucha y el vecino, habla del consiguiente acercamiento *desmesurado* en términos, de nuevo, pseudocientífico, o incluso matemáticos⁶³⁸. En *Pasan y se van* aparecen también algunas referencias: al pasado de Alfonsa, antes modelo, después señora de Busdongo, que miente y dice que iba al estudio de Afrodisio Castro a aprender a dibujar. El narrador no deja pasar la ocasión sin hacer un *inocente* comentario⁶³⁹. Y alguna otra a Lola Manacor y sus encantos⁶⁴⁰ y a sus admiradores⁶⁴¹. En *Bienandanzas y fortunas* se alude en una ocasión al encuentro entre Chacha Beltz, culpable de la ruptura del matrimonio de doña Sancha, y el hermano de ésta, don Íñigo de Mendoza⁶⁴². Y en *La nao Capitana*, con Mencía

⁶³⁶ Julio CARO BAROJA, en la *Introducción a las Obras Selectas*, p. 24.

⁶³⁷ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 29.

⁶³⁸ *Un matemático hubiera formulado la ley de la manera siguiente: el entusiasmo del vecino está en razón directa de la superficie de piel que Mariucha muestra desde su ventana, y en razón inversa de la ropa que la cubre.*

Una vez planteada la fórmula, las deducciones son fáciles y apodicticas; es la gran ventaja de las matemáticas (Op. cit., p. 50).

⁶³⁹ *La señora de Busdongo y sus hermosos mofletes enrojecen, quizá porque el peinador le oprime el cuello* (OO.SS., p. 971).

⁶⁴⁰ *Lola Manacor lanza al prócer radical-socialista ojeadas capaces de producir alianza hispanofrancesa* (OO.SS., p. 981).

⁶⁴¹ *El joven pretuberculoso quiere adjudicarse derechos activos sobre Lolita Manacor* (OO.SS., p. 953).

⁶⁴² *El noble señor sabe perfectamente quién es la Magdalena no rubia postrada en tierra; pero al contemplarla de arriba a abajo, por entre el corpiño despechugado ve algo que enternecería a cualquier tigre feroz, y no puede menos que inclinarse el largo cuerpo y, tomando a la suplicante por debajo de los hombros, la obliga a ponerse en pie* (OO.SS., p. 801).

levantándose todas las noches a encontrarse con el *Fugitivo*, se comenta que el temido y calumniado mar no era el único culpable de las debilidades de la dama⁶⁴³.

Continuando con el eufemismo, pero esta vez de tipo lingüístico, en *Fernanda* se caracteriza el lenguaje de la parte femenina de la familia de Damián Buzón de la siguiente manera : *Denuestos, injurias, carcajadas sardónicas, golpes de mano sobre carnoso muslo, se interpolaban palabrotas dignas del más incivil de los carreteros*⁶⁴⁴. En *La tribu del halcón*, Baztanga, descubierto por Sagu, le acompaña con las maldiciones y dicterios más refinados que se usan entre cavernarios⁶⁴⁵. Y en *Pasan y se van*, Gumersinda Parejo, alias Freya por gentileza de Eduardo Fulgosio, pronuncia una frase que quizá no se usara jamás en las wagnerianas esferas el Walhalla : - ¡Vaya con el tío memo ! ¡Anda y que le den morcilla !⁶⁴⁶. De nuevo el tono pseudocientífico con que se eluden ciertas palabras que están en la mente de Felipe Escarzano cuando descubre que su amante, Alfonsa, se va con Busdongo⁶⁴⁷.

En otros casos, por el contrario, la ironía sirve para la desmitificación o vulgarización de personajes, conceptos o situaciones elevados. Así, un comentario operístico en *Pasan y se van*⁶⁴⁸, o la información, en *De tobillera a*

⁶⁴³ OO.SS., p. 584.

⁶⁴⁴ OO.SS., p. 186.

⁶⁴⁵ OO.SS., p. 632.

⁶⁴⁶ OO.SS., p. 854.

⁶⁴⁷ En una hoja de papel blanco, Felipe escribe tan sólo dos palabras : una es la designación de la hembra de la especie *Canis Vulpes*, y la otra, la del macho de la especie *Ibex*, ambas clasificadas por Linneo (OO.SS., p. 863).

⁶⁴⁸ *La princesa de Brabante, espiritual, curiosa impertinente, a la que otro, si no fuera tan memo como el Caballero del Cisne, metiera en cintura con menos gritos y un par de cachetes* (Op. cit., p. 903).

cocotte, acerca de cómo acaba el día la hermosa joven que acaba de conocer el amor⁶⁴⁹.

Otras veces, el distanciamiento irónico del narrador se hace, paradójicamente, a través de la identificación con el punto de vista de algún personaje, determinado o indeterminado, cuya visión de las cosas es manifiestamente errónea. En *Clavijo*, cierta creencia de la época acerca de lo insano del aire serrano sobre Madrid⁶⁵⁰. En *Fiebre de amor* habla de las *manecitas* de Filomena, secundando así a don Cayo, dispuesto a seducirla ; cuando, poco antes, había señalado que las manos de la criada *no concluyen de perder el color rojo de chorizo que adquirieron en el campo*⁶⁵¹. En *Pasan y se van*, a propósito de la adaptación de fraulein Waldefet a la cocina española, y, en especial, al cocido madrileño, dice que los primeros días de estancia en nuestro país *atribuyó ciertos trastornos gástricos a unas bolitas amarillas ingeridas al mediodía*⁶⁵². Y en *Los dos hermanos piratas*, a propósito de Rustam y su avaricia, se elogia la virtud del ahorro⁶⁵³.

Dos casos, por último, de puro desajuste irónico entre fondo y forma : uno, en *Pasan y se van*, sobre cierto compromiso tácito, respetado por ambas partes

⁶⁴⁹ *Mariucha comía, con el apetito que dan las emociones, dos panecillos y una ración de riñones al jerez (De tobillera a cocotte, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 77).*

⁶⁵⁰ *Lo malo es que el catarro se ha reproducido, a pesar de que la basura callejera, cocida al sol, lanza vaho abundante, pero que no neutraliza el pernicioso efecto del viento serrano (OO.SS., p. 1080).*

⁶⁵¹ *Fiebre de amor, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 107 y 109.*

⁶⁵² *OO.SS., p. 901.*

⁶⁵³ *Rustam es muy ahorrador. Cree que el oro, más que para ser nervio de la guerra, fue concedido al hombre por Allah para que lo meta (sic) en sacos de cuero, encerrados en arcones de madera gruesa, con grapas de hierro, bien apretados en los sótanos del serrallo (Op. cit., p. 1284).*

contratantes, que no son sino el gato Morrongo y los padres de Tomasa⁶⁵⁴. En *Los tres retratos*, a propósito de las deficiencias en la construcción moderna, que no proporciona protección suficiente ni frente al frío ni, sobre todo, frente a los oídos curiosos⁶⁵⁵.

Señalaremos, para finalizar, que, en ocasiones, la ironía deriva de un procedimiento tan sencillo como la adjetivación, o algún otro medio de calificación. En *Fernanda* se alude al *estupendo crítico García Lija*⁶⁵⁶. En *Fiebre*, al gran talento del arquitecto que diseñó el pasamanos de hierro repujado, erizado de cardos y hojas puntiagudas : debía de ir a medias con sastres y modistas por los frecuentes enganchones⁶⁵⁷; y al noble pecho del ridículo alfeñique Ricardito Pangolín, que no lo es ni por físico ni por carácter⁶⁵⁸. En *Los dos hermanos piratas*, hace una apostilla a las excelencias de los jardines descritos en el *Corán* como premio de Allah para los muertos⁶⁵⁹. También en *Pasan y se van* son abundantes, aunque, en algunos casos, de uso más corriente : *Paca la Ferrolana es la enemiga*

⁶⁵⁴ El viejo matrimonio concede al gato alojamiento y fuego. Nada más. La manutención es de cuenta del animal. Éste, en cambio, se obliga a perseguir y a matar a todo bicho viviente, sea pájaro, rata, ratón, lagartija, saltamontes o mariposa.

Queda terminantemente prohibido matar a las gallinas, a sus crías, a los conejos y a los gazapillos (Op. cit., p. 843).

⁶⁵⁵ Tan agradable cualidad es llevada ya a la perfección suma por otra característica especial de las construcciones urbanas de Madrid. Las puertas jamás cierran bien, ni las ventanas tampoco. Así se favorece la ventilación, tan necesaria para la salud, que sería precaria en atmósferas confinadas. Así también el agradable céfiro del invierno penetra cantando por los resquicios y da la sensación exacta de la temperatura exterior. Esto no deja de ofrecer sus ventajas. Se toman las precauciones necesarias antes de salir a la calle.

¡Gracias sean dadas a los arquitectos, a los contratistas, y, sobre todo, a los caseros, por conceder al inquilino tantas perfecciones sin que le aumenten el precio de los alquileres ! (Op. cit., p. 385).

⁶⁵⁶ OO.SS., p. 168.

⁶⁵⁷ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 8.

⁶⁵⁸ Op. cit., p. 58.

⁶⁵⁹ Hay que convenir en que un río de leche sería cosa un tanto repugnante. Caerían en el río demasiadas moscas. En cuanto al río de vino, tampoco ofrece grandes ventajas. Se calentará, perderá sabor. Es más preferible (sic) conservar el vino en un sótano fresco (OO.SS., p. 1356). De nuevo, además, la intención desmitificadora.

*íntima de Freya*⁶⁶⁰. *Alfonsa está en el más interesante de los estados*⁶⁶¹. Se clasifica al público del Club Náutico en *caballeros regatistas, damas más o menos regatistas y aficionados platónicos regatistas*⁶⁶². El prócer radical-socialista sale con un discurso algo agresivo y perfectamente inoportuno, cuya tesis es la de que todos los allí congregados tengan la evidencia de que la France está en Argelia y que Argelia está en la France. Cosa que no hay que decir ; todo el mundo, menos los árabes argelinos, lo sabe⁶⁶³. Algún pasajero, sin grandes esperanzas, deja ir aparejos de pesca, a ver si algún atún suicida tiene la ocurrencia de morder el anzuelo⁶⁶⁴, etc.

En ocasiones, la ruptura de la objetividad del narrador viene dada no por la inclusión de su punto de vista en el relato, sino por la adopción de una perspectiva ajena, parcial : la identificación del narrador con uno o varios personajes ; no total - el narrador-personaje lo tratamos en otro lugar -, sino parcial y, a menudo, momentánea. En varios sentidos, sea en cuanto a la aportación de unos conocimientos necesariamente limitados, sea respecto a la adopción de un enfoque general, o, y esto es lo más habitual, en cuanto a los comentarios o valoraciones. Este fenómeno no interesa en la medida en que no se desvincula del discurso del narrador ; por lo que, obviamente, no aludimos a casos en que, a través del estilo directo o indirecto, se da a conocer el modo de pensar de uno de los personajes. Nos referimos a los casos de estilo indirecto libre, en que se combina el punto de vista del personaje con la perspectiva del

⁶⁶⁰ *Op. cit.*, p. 854.

⁶⁶¹ *Op. cit.*, p. 871.

⁶⁶² *Op. cit.*, p. 845.

⁶⁶³ *Op. cit.*, p. 983.

narrador, al penetrar éste en lo que el personaje piensa, y los pensamientos del personaje en la voz narrativa⁶⁶⁵.

En *La tribu de halcón*, al final, se adopta la mentalidad primitiva de los pobladores con respecto al tiempo⁶⁶⁶, incluso en el epílogo⁶⁶⁷. Y en *La nao Capitana*, en alguna ocasión se adopta el punto de vista del capitán Arcaute, que se hace así el del narrador, en un punto tan crucial como es la descripción de *el Fugitivo*⁶⁶⁸.

Por supuesto, hay muchos más casos, la mayoría de ellos, ya, limitados al uso oportuno de un adjetivo o de un adverbio, que puede llegar a definir un tono general de obra. Obsérvese la ironía en relación con *Fiebre de amor*⁶⁶⁹; o la aparentemente inocente extrañeza ante la brújula en *Los dos hermanos piratas*⁶⁷⁰; o la irónica valoración del narrador de las intenciones de Beaumarchais en *Clavijo*⁶⁷¹. De forma parecida, el uso de diminutivos, despectivos y aumentativos con un valor afectivo, en el discurso del narrador, nos remite a

⁶⁶⁴ *Op. cit.*, p. 985.

⁶⁶⁵ *Vid. Monólogo.*

⁶⁶⁶ *La luna ha cambiado los cuernos a uno y otro lado, el sol ha ascendido en el cielo (...).*

El hecho es que, transcurridos muchos días (...) (OO. SS., p. 656).

⁶⁶⁷ *Muchas veces ha caído la nieve ; otras tantas el sol tórrido agostó los campos* (*Op. cit.*, p. 662).

⁶⁶⁸ *El capitán ha quedado pensativo. Siente terrible repulsión por el hombre que ha aparecido de manera tan extraña en la nave. Pertenecer, indudablemente, a casta distinta. Aquella tez pálida, la negrura de los cabellos, los ojos de azul oscuro, la impávida sonrisa que a veces asomó a sus labios durante el interrogatorio, su conformidad con el castigo, aquella serenidad, le prestaban lejana semejanza con las imágenes de Cristo clavadas en la cruz (...)* (*Op. cit.*, p. 498).

⁶⁶⁹ (...) exclama Lorenzo ; después, colocando una mano sobre el corazón para amortiguar sus dolorosos latidos, ruge con cavernosa voz (*Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 130).

⁶⁷⁰ (...) y pasa una cosa muy rara ; y es que cuando Hazher, por fantasía, se ha enfundado en una coraza suficientemente grande para que quepa el atlético torso, la flechita, que siempre mira al Norte, abandona la constante dirección (OO.SS., p. 1240).

⁶⁷¹ *Desea el francés regalar al novio de su hermana algunas monedas de oro, alhajas, encajes, como obsequio de boda ; pero, desgraciadamente, el tunante del mulato que tomó en Bayona (...),* (*Op. cit.*, p. 1015) ; *Una persona como Clavijo, ilustrado, que ya se expresa en francés claramente, puede abrirse camino en la capital de Francia aunque sea extranjero* (*Op. cit.*, p. 1072).

una actitud semejante por parte de éste hacia la materia narrada, que matiza sutilmente su posible objetividad, bien tiñéndola del punto de vista de algún personaje, bien dejando entrever unos sentimientos particulares hacia la propia narración o hacia los personajes. En las tres versiones de *Clavijo* responde a la particular presentación de los hechos, que, a fuerza de querer ser imparcial, por oposición a versiones interesadas, se convierte casi en tendenciosa. En *Bienandanzas y fortunas* y, a distancia, por su menor uso, en *Los dos hermanos piratas* es el contrapunto al mundo bárbaro, cruel, en que se desenvuelve la historia. En *Pasan y se van*, más aún, llega a convertirse en perspectiva casi continua de valoración humorística de los personajes. Mucho más escaso, en *La nao Capitana* o en *Los tres retratos*, responde a una misma motivación.

Las digresiones más o menos largas del narrador como tal no son muy frecuentes en las novelas de Ricardo Baroja, de acuerdo con todo lo expuesto. Donde más abundan, relativamente, es en *Pasan y se van*; por un lado, como manifestación de la autonomía del narrador respecto del relato - muy relacionada con el autor implícito⁶⁷² -; y, por otro, en dos de las novelas históricas: *Clavijo*, especialmente en la versión tercera, y *Los dos hermanos piratas*.

⁶⁷² Es de sobra sabido que no existen como tales las intervenciones del autor en la narración: al ser una instancia del mundo real, no puede penetrar en la ficción sin ficcionalizarse - hacerse narrador, en otras palabras -. *El autor no está en la novela, sino fuera, distanciado por la creación de un narrador a cuyo cargo deja la presentación del conflicto y de los personajes. Algo suyo se filtra en la obra, al fin su obra, y ese algo varía según el hombre y sus circunstancias* (Ricardo GULLÓN, *Psicologías de autor y lógicas de personaje*, Madrid, Taurus, 1979, p. 153). Entendemos por intervenciones de un autor implícito, pues, las de aquél que se desplaza, inevitablemente, desde fuera de la narración hacia dentro, dejando huellas perceptibles en el texto: en el título escogido, en la selección de los nombres de los personajes, en los comentarios en los que incluye al lector, en las dedicatorias, al establecer el tipo de narrador y la distribución cronológica, al relacionar una obra con otras, o en cualquier comentario fuera de la narración, no atribuible al narrador o que incluso le rectifique o corrija.

En el primer caso se trata de comentarios al hilo de la narración, pero aislados de ella - incluso, por lo general, van en secuencias diferentes⁶⁷³-. Su temática, en sentido amplio, es filosófica. Así, la digresión acerca de la falsedad de la teoría del eterno retorno de HERÁCLITO, y la imposibilidad de la repetición en el Universo - intercalada, irónicamente, en el episodio en que se comentan las diferencias entre los gatitos descendientes de los gatos *Morresco* y *Mariposa*⁶⁷⁴ -; o la que declara la falsedad de las teorías de la herencia a propósito del modo en que Lolita Manacor carece de todas las cualidades que debía haber heredado de su padre el usurero⁶⁷⁵. Muy interesante, aunque de desarrollo escaso, la que debate sobre la casualidad o causalidad en el desarrollo de los acontecimientos de la vida humana. Lo aplica al entramado de relaciones que une a sus personajes⁶⁷⁶. Y otra a propósito de la evolución del carácter del señor Francisco a lo largo de su vida - de hombre responsable y trabajador a camorrista, pendenciero y gastador que hace la vida imposible a su mujer y a sus hijas⁶⁷⁷ -. La seriedad de tono del narrador, en contraste con lo simple de los acontecimientos a los que se aplican estas reflexiones, confiere a la novela un tono irónico, conscientemente intrascendente. Al fin, una reflexión lingüística llena de razón, sobre la afición a los xenismos y a las denominaciones exóticas en todos los países, en detrimento de términos claros y sencillos de la

⁶⁷³ De ahí su acercamiento a las intervenciones del autor implícito.

⁶⁷⁴ *Pasan y se van*, en *OO.SS.*, p. 841.

⁶⁷⁵ *Op. cit.*, p. 899.

⁶⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 872 y 873.

⁶⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 874, 875.

propia lengua : *Palm Beach* en Cannes, en este caso⁶⁷⁸ ; y una muy breve sobre la rapidez con que los personajes de la novela se olvidan los amores veraniegos (en cuanto es necesario que cada personaje regrese a su lugar de origen⁶⁷⁹). En la misma novela el narrador extiende aún más el entramado de su relato, aunque sólo sugiriendo continuaciones en sentidos que se posponen⁶⁸⁰ ; o comenta su labor⁶⁸¹. En *el Dorado* aclara las palabras de los habitantes de la ciudad, en un dialecto muy peculiar⁶⁸², y comenta de nuevo la propia actividad narrativa⁶⁸³.

En relación con un deseo de verosimilitud a través de la supuesta realidad del narrador al margen de la narración, siguen siendo comentarios digresivos de éste, que se esfuerza en ofrecer una determinada imagen de los personajes : en *Los dos hermanos piratas*, con un tono mucho más serio, adecuado a los acontecimientos históricos, terribles, que se relatan, una digresión sobre el modo en que la naturaleza y la vejez castigan el vigor humano, en este caso del

⁶⁷⁸ *Op. cit.*, p. 945.

⁶⁷⁹ *Op. cit.*, p. 921.

⁶⁸⁰ Afrodiseo Busdongo es, pasado el tiempo, presidente de una poderosa sociedad hotelera, pero esto es historia que se contará en otra ocasión (*Op. cit.*, p. 871).

⁶⁸¹ * Si el narrador, para legitimar todos los acontecimientos, tuviera que husmear el inacabable rosario de efectos y de causas, desde que la lancha motora Ángel de la Guarda pescó la sardina, que más tarde se comió la gata Mariposa, hasta el momento actual, se vería obligado a escribir un volumen de dos mil o más páginas, y renuncia a ello en obsequio de posibles lectores (*Op. cit.*, p. 872).

* Es lamentable para quien se propone historiar un pequeño capítulo de la vida humana que las mujeres y los hombres no seamos siempre semejantes a nosotros mismos, no conservemos carácter determinado y firme, sino que variemos, como varía la veleta a impulsos del viento. / La crítica literaria suele condenar las obras en que el carácter de los personajes no se sostiene de principio a fin. / ¡Y tiene mucha razón la crítica ! (*Op. cit.*, p. 874).

* De los demás personajes que en esta relación aparecen, no es posible decir nada más. Pasaron y se fueron como todos (*Op. cit.*, p. 997).

⁶⁸² En realidad, para expresar exactamente las palabras en jerga análoga a la de los tripulantes del vapor *El Dorado*, debe escribirse : (...) ; pero mejor poner en castellano corriente lo que dice la voz (*OO. SS.*, p. 1153).

⁶⁸³ La melena, con negrura que un literato romántico compararía con la del ala barnizada del cuervo (y alas barnizadas se ven únicamente en los museos zoológicos), encuadra el rostro (...), (*Op. cit.*, p. 1171).

que había sido de fortaleza extrema, Hazher Barbarroja⁶⁸⁴; la, fundamental, sobre la crueldad humana que parte de la máxima de Tito Mancio PLAUTO, *el hombre es el lobo del hombre*: se inclina en favor del lobo, y se ofrece como filosofía de toda la novela. Bien es verdad que, al estar incluida en un prólogo⁶⁸⁵, su separación del cuerpo de la narración es más evidente; y mayor su acercamiento a las intervenciones del autor implícito.

En el resto de las novelas citadas, las históricas, las digresiones del narrador ilustran acerca de las costumbres de las épocas respectivas, derivando poco a poco hacia comentarios de autor, por cuanto que se acude, además, a un referente extranarrativo, la historia *real*. Por ejemplo, en *Clavijo III*, las prácticas madrileñas contra toda higiene: lanzamiento de residuos a las calles y mala ventilación de las viviendas, cuya fetidez es considerada mucho más saludable que el *pernicioso* aire de la sierra del Guadarrama. De la ironía del narrador se va evolucionando hacia la adopción del punto de vista de los personajes, al hacer una crítica a ESQUILACHE por intentar acabar con estas *saludables costumbres*⁶⁸⁶. En *Los dos hermanos piratas*, de nuevo, un escueto panorama cultural del mundo mediterráneo a propósito de Mytilene; la gran variedad de las lenguas que coexisten - griego, turco, árabe vulgar, persa, y una mezcla de todas ellas, con intercalaciones, aún, de lemosín, italiano y sefardita -. El único nexo que las une es el Corán, en árabe culto⁶⁸⁷; o un panorama *político*, con la

⁶⁸⁴ OO. SS., p. 1360.

⁶⁸⁵ *Op. cit.*, p. 1213.

⁶⁸⁶ *Op. cit.*, p. 1065.

⁶⁸⁷ *Op. cit.*, p. 1221.

común falta de respeto, entre musulmanes y cristianos, a la diplomacia en general, a los *parlamentarios* y mensajeros⁶⁸⁸. Finalmente, en *Clavijo III*, un comentario sobre la escultura medieval francesa y su sensualidad pagana, sirve de guía para entender las diferencias de mentalidad entre la encantadora gala, María Luisa Carón, y el, en cierto modo, adusto y severo español, José Clavijo⁶⁸⁹. Sin embargo, precisaremos algo más el caso de *Clavijo*: el autor *real*, y también el implícito, está prácticamente identificado con el primer narrador de la historia: es el que *administra* la narración de *los otros dos* (Beaumarchais y Goethe), puntualizándola y corrigiéndola, y el responsable de la tercera versión. La clave de esta identificación está en la dedicatoria; y es posible, por el carácter historiográfico o erudito de la novela, por cuanto que se acude, además, a un referente extranarrativo, la historia *real*. Sus intervenciones en la primera versión son de tono variado: desde el aparentemente sereno⁶⁹⁰, hasta el comentario sutilmente irónico⁶⁹¹, la exclamación indignada⁶⁹², o la negación tajante⁶⁹³. En *Clavijo II* se establece en primer lugar lo que diferencia la versión

⁶⁸⁸ *Op. cit.*, p. 1262.

⁶⁸⁹ *OO. SS.*, p. 1063.

⁶⁹⁰ * El resumen de la carta, según Beaumarchais, es éste (...), (*Op. cit.*, p. 1006).

* En 1764 no hacía nueve o diez años que María Josefa Carón, casada con el arquitecto Guilbert, y María Luisa, llamada Lisette, fueron a Madrid, sino diecinueve años; porque Pedro Agustín Carón de Beaumarchais, en 1745 escribió una carta en prosa y verso a sus hermanas establecidas en la capital de España (...), (*Op. cit.*, p. 1010).

⁶⁹¹ Y otros /personajes/, que Beaumarchais omite, no se sabe por qué (*Op. cit.*, p. 1014).

⁶⁹² ¡Conmovedora escena! ¡Digna de ser puesta en solfa! (*Op. cit.*, p. 1014).

⁶⁹³ * Naturalmente, la pesadísima misiva que Beaumarchais inserta en su Memoria y que atribuye a Clavijo es falsa de principio a fin, como todas las que aparecen en la Memoria. Carta enfática, absurda, llorona, estúpida, pergeñada por Beaumarchais, está redactada en correctísimo francés y encaja perfectamente en la manera epistolar del siglo XVIII (*Op. cit.*, p. 1016).

* no, no es romanesco (como dice Grimm); es sencillamente falso todo lo que en el relato se inserta (*Op. cit.*, p. 1016).

de Beaumarchais y la de Goethe, y lo que tienen en común⁶⁹⁴, y nos va guiando a través de la versión de éste : aclaraciones sobre los cambios de nombres⁶⁹⁵, indicaciones de cambios de escena⁶⁹⁶, o raigambre dramática de la obra⁶⁹⁷; valoraciones acerca de la recepción de las obras originales⁶⁹⁸, etc. En cambio, en *Clavijo III* la presencia del autor implícito es mucho menor porque no se cuestiona a cada paso su actividad.

Otra cuestión es en qué grado esté personalizado el narrador. Recordamos que son intervenciones tuyas aquéllas que sirven para hacer comentarios sobre la narración misma, acerca de los personajes, sobre verosimilitud, etc., en la narración. Del tono que él utiliza, como siempre, deriva el tono de la novela. En *De tobillera a cocotte*, cierto narrador, en un tono lúdico, y más consciente de su labor, hace una digresión, vitalista y festiva, sobre la voluptuosidad⁶⁹⁹, y otra sobre las facultades de la juventud para el amor⁷⁰⁰ : es lo que justifica y, de algún modo, engrandece, la actitud de Mariucha. Otras breves referencias suponen guiños más o menos humorísticos :

⁶⁹⁴ * Goethe no respeta lo que, equivocándose mucho, podría llamarse verdad histórica, y hace muy bien, porque, a riesgo de ser cargante, hay que repetir que las *Memorias de Beaumarchais* son un amasijo de falsedades (Op. cit., p. 1021).

* Después del discurso de Beaumarchais, que Goethe copia íntegro de las *Memorias* (...), (Op. cit., 1023).

⁶⁹⁵ Op. cit., p. 1022.

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ (A propósito de la rapidez con que se ha desarrollado cierta escena) : ¡Y es la pura verdad ! El discurso de Beaumarchais, el violento diálogo que ha seguido, los shakespearianos monólogos a que *Clavijo* se dedica (...) no han durado más que la media hora o tres cuartos que se emplean en cualquier segundo acto de una obra teatral (Op. cit., p. 1024).

⁶⁹⁸ Las opiniones están divididas. Quiénes deseaban que Goethe se hubiera supeditado a lo que Beaumarchais relata en sus *Memorias* ; quién afirma que el autor de una obra poética puede despreciar la verdad, crear personajes, imaginar escenas. Naturalmente, Goethe es de esta opinión (Op. cit., p. 1028).

⁶⁹⁹ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, pp. 69, 70.

⁷⁰⁰ Op. cit., pp. 70, 71.

- Capítulo IX, casi completo⁷⁰¹
- *Una de las manos de ella (el cronista siente no poder decir si la derecha o la izquierda) había hecho presa en el pelo revuelto del chico*⁷⁰²
- *El cuerpo de la muchacha quedó horizontal ; parecía sentado en el aire, y sus piernas rollizas pateaban (no sé si estará suficientemente sugerida la postura)*⁷⁰³
- *Lejos de ti la yohimbina del Camerún (no digo camarones porque trascendería a marisco y no quiero anfibologías pornográficas)*⁷⁰⁴

En *Los tres retratos*, la intervención irónica del narrador sobre la perfecta acústica de las casas madrileñas, que convierte en espía involuntario a cualquiera. Ése es el modo en que Antoñita conoce el amor de Basilio por Elena, y la forma en que, contrastadamente, se desencadena la tragedia ; más patente por cuanto que parte de esa actitud crítica o burlona del narrador⁷⁰⁵. En *La nao Capitana*, no más que una brevísima y neutra explicación acerca de la necesidad de que las luces de los barcos sean tenues⁷⁰⁶.

La sustantividad de la obra artística, proclamada por la moderna teoría de la literatura, ha desvinculado ésta de las circunstancias en que se produce, y más concretamente, de la persona real, el autor que la crea. Ahora bien, como antes señalábamos, eso no supone su eliminación del estudio de la novela : está

⁷⁰¹ *Op. cit.*, p. 59.

⁷⁰² *Op. cit.*, p. 66.

⁷⁰³ *Op. cit.*, p. 68.

⁷⁰⁴ *Op. cit.*, p. 71.

⁷⁰⁵ *OO.SS.*, p. 385.

⁷⁰⁶ *OO. SS.*, p. 473.

presente, en mayor o menor medida, *ficcionalizado*, como antes señalábamos, en el conjunto de la obra literaria. Es lo que hemos llamado autor implícito : un autor que se integra parcialmente en el texto, transformado, diferente del autor real y que abarca *texto y contexto*. De esta manera, se hace inevitablemente presente un lector ficcionalizado, un lector implícito o imaginario, que es diferente del lector ideal entendido como persona real ; éste se encuentra, al igual que el autor, incluido en el texto. Esta actitud, que aparece en cualquier novela, en mayor o menor medida, es característica destacada en algunas de las de Ricardo Baroja, como en *De tobillera a cocotte* : la necesidad de impresión de verdad, de mimetismo de la realidad, que obsesiona a un autor aún primerizo, puede ser la clave ; a la vez que el deseo de acentuar la ironía y el tono humorístico, que considera de buen gusto tratándose de temas algo *escabrosos*. Veamos algunos ejemplos :

- *En el jiu-jitsu (el lector se impacienta, lo noto, que se fastidie), en el jiu-jitsu, digo (...)*⁷⁰⁷
- *La voluptuosidad, ¡oh lector !, es una cosa seria ;(...)*⁷⁰⁸

E incluso, un diálogo hipotético entre el lector y el autor⁷⁰⁹. Incluimos aquí además los comentarios sobre géneros, creación y crítica literaria, citados en otro lugar. También en *Pasan y se van* se comenta, también muy

⁷⁰⁷ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 67.

⁷⁰⁸ *Op. cit.*, p. 69.

⁷⁰⁹ *Op. cit.*, pp. 72, 73, e inicio del capítulo XI.

superficialmente, cierta *norma* de la crítica literaria, que la vida contradice, referida a la permanencia de los caracteres en la obra⁷¹⁰.

Señalemos, por último, la presencia del autor implícito en los prólogos, epílogos, e incluso en algunas dedicatorias : prólogos a *Bienandanzas y fortunas* y a *Los dos hermanos piratas* ; epílogo a *Pasan y se van* ; pero no en el de *La nao Capitana*, que supone continuación de la narración ; y las dedicatorias de *Los tres retratos* - al pintor Anselmo MIGUEL NIETO - y de *La tribu del halcón* - a su sobrino Julio CARO BAROJA -.

D. EL NARRADOR EN PRIMERA PERSONA

Hemos ya hecho mención de las novelas narradas en primera persona : *Aventuras del submarino alemán U...*, *El coleccionista de relámpagos* y *Carnashu* ; y, parcialmente, *El Dorado*. En todos los casos se trata de narradores dentro de la historia, de personajes que cuentan, o su vida, o un episodio autobiográfico, desde su propio y parcial punto de vista. Su papel es el de protagonista en *Carnashu* o *El Dorado*, y deriva más bien al de espectador de unos acontecimientos en los que participa tangencialmente en *Aventuras del submarino alemán U...* o *El coleccionista de relámpagos*. El sentido del relato se intensifica al no conformarse el narrador con ser un relator impersonal y oculto a la vista ; y al identificarse con algún personaje que, en cierta forma, encarna sus deseos o anhelos : la aventura, la navegación... El autor incluso tiende la *trampa* al lector de dotarlos de alguno de sus propios rasgos, reales y cotidianos de hombre

⁷¹⁰ OO. SS., pp. 874, 875.

contingente : ascendencia, carácter, profesión... Pueden tomarse en algunos casos como elementos autobiográficos, pero no deben engañarnos, como señalamos en otro lugar. El problema del autobiografismo no existe, pues la ficcionalización del autor está fuera de toda duda en la actividad narrativa⁷¹¹. Veamos quiénes son esos personajes que asumen el papel de narradores.

En *Aventuras del submarino alemán U...* es un hijo de familia, de mediana edad, habituado a la vida burguesa, cómoda. Las circunstancias le obligan a adaptarse a las condiciones hostiles, arriesgadas, del marino y del militar ; y, tras esfuerzos y apuros casi cómicos, acaban gustándole. En *El coleccionista de relámpagos* es un pintor que acude a tierras cantábricas invitado por su amigo Nemesio Cuatralbo, fotógrafo de tempestades. En *El Dorado*, de nuevo, un hombre de vida tranquila, quizá de letras, reumático, que, en su fantasía, se convierte en un navegante descubridor de la mítica ciudad subterránea del oro. Y en *Carnashu*, un viejo soldado vasco del siglo XVII, que recuerda su juventud como combatiente en las últimas batallas del imperio, las de su disolución y decadencia. Al respecto de todos ellos, nos van a interesar los siguientes aspectos : el grado de la propia intimidad que nos ofrece cada uno, el grado de intervención y valoración de los acontecimientos y del comportamiento de los demás personajes ; y la conciencia de autoría.

Como hemos observado en otros lugares y para otras novelas, el grado de introspección psicológica que suele ofrecer Ricardo Baroja es más bien escaso. Lo mismo les ocurre a los narradores que nos ocupan. Las referencias a

⁷¹¹ Vid. el apartado correspondiente al narrador y al autor.

sus sentimientos son breves y escasas, y con frecuencia se presentan bajo una óptica humorística, como avergonzándose o queriéndoles quitar importancia. Es lo que ocurre con el sentimiento de miedo e indignación contra quienes considera culpables de su falta de seguridad que experimenta el navegante accidental de *Aventuras del submarino alemán U...* : las emociones le han quitado el apetito, pero pretexto que acababa de comer, pues *no era cosa de que se creyeran que yo no comía de miedo*⁷¹². Sus deseos de abandonar el barco en los momentos difíciles⁷¹³, su indignación cuando cree que no se están tomando las precauciones necesarias para su seguridad⁷¹⁴, sus deseos de encontrar un notario para hacer testamento⁷¹⁵ ; sus sueños, que no detalla, pero califica como *una enorme cantidad de tonterías que no interesan a nadie*⁷¹⁶ : o, de nuevo, su indignación por verse obligado a llevar una vida que, para él, no tiene *sentido común*⁷¹⁷, y su sorpresa a la vez que se adapta e, incluso, mejora⁷¹⁸.

Ese mismo sentimiento *innoble*, bufonesco, lo experimenta el pintor de *El coleccionista de relámpagos*. No entiende cómo funciona, pero la instalación eléctrica para atraer los rayos hasta el centro mismo de la torre, donde Nemesio los fotografía, le parece muy peligrosa⁷¹⁹, e insiste hasta la inconveniencia en que la desconecten mientras él permanezca en la torre. Piensa que Tomás y su

⁷¹² *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 36.

⁷¹³ *Op. cit.*, pp. 152, 153, 156.

⁷¹⁴ *Op. cit.*, p. 155.

⁷¹⁵ *Op. cit.*, p. 105.

⁷¹⁶ *Op. cit.*, p. 46.

⁷¹⁷ *¡Encontrarme toda mi vida revuelta ! (...) Yo, enfermo, no tiene la menor duda*, *Op. cit.*, p. 134.

⁷¹⁸ *Y, sin embargo, noto con verdadero asombro que no estoy mal*, (*ibid.*)

⁷¹⁹ *OO.SS.*, p. 677.

amigo son un par de locos⁷²⁰, y se autodenomina sin reparo pájaro de jaula, ave de corral, aunque reconoce a su amigo albatros procelario, petrel de la tempestad⁷²¹. Tampoco un *viajecito por mar*, en canoa, le hace muy feliz: asistimos a sus intentos de evitarlo, reconocidos, inventando excusas sobre la seguridad de Paquita⁷²². Sin embargo, y con respecto a la primera novela, *El coleccionista de relámpagos* amplía un poco la perspectiva: tenemos algunos datos más, no muchos, de la personalidad del narrador, relacionados con su profesión. Cierta angustia por tener que hacer un retrato a partir de una fotografía, sin conocer al modelo, con la presión añadida del amigo, que tiene idealizada a Arabella⁷²³; y la sensación de fracaso por este motivo⁷²⁴, o de satisfacción por el retrato de Paquita⁷²⁵.

El reumático del epílogo de *El Dorado* no aporta sentimiento alguno. Toda su intervención se hace a través de una escena con su esposa, en la que sólo se excusa por su invención. Transfigurado en el capitán Ruiz Montoya, destacan en él tres sentimientos, fundamentales para la vida aventurera que se le encomienda. El aburrimiento que le produce permanecer en tierra⁷²⁶, su adoración por el mar, implícita en toda la novela, pero traducida en el sueño del sepulcro marino⁷²⁷; y su curiosidad y deseo de saber acerca del misterioso

⁷²⁰ *Op. cit.*, p. 688.

⁷²¹ *Op. cit.*, p. 679.

⁷²² *Op. cit.*, p. 701.

⁷²³ *Op. cit.*, p. 683.

⁷²⁴ *Op. cit.*, p. 702.

⁷²⁵ *Op. cit.*, p. 686.

⁷²⁶ *Op. cit.*, pp. 1110, 1118.

⁷²⁷ *Op. cit.*, p. 1148.

capitán Montoya y su barco, guiado por las noticias y encuentros a lo largo de su vida, que le inducen a la aventura definitiva⁷²⁸. El otro narrador en primera persona, Antonia, delata, con plena conciencia del autor, su mentalidad primitiva : acerca de sus sentimientos, hacia su marido, su hijo y el perro *Dingo*, su preocupación por la carencia de víveres y la tardanza del capitán, y su decisión al aprestarse a la lucha. También es una mentalidad sencilla, sobre todo al principio, la de Gracián de Sanchotena en *Carnashu* : su indiferencia de *agote* ante los dos bandos de la guerra hispanofrancesa ; su orgullo ante el uniforme de soldado, sus sentimientos hacia Carnashu - indignación cuando le ignora, felicidad cuando está a su lado, preocupación en los momentos difíciles, y emoción al conocer el nacimiento de su hijo -. Con el tiempo, evoluciona hacia una conciencia más madura de los problemas de España : la crueldad de la guerra civil entre vascos - vascoespañoles y vascofranceses -, la decadencia de la monarquía y de los gobernantes... Es de notar la falta de verosimilitud, pero acierto narrativo, que supone la adopción de la mentalidad de cada etapa vital por parte de un narrador que cuenta desde su vejez. La omnisciencia temporal, por otro lado, no es total : la mayor parte de la historia la cuenta en pasado, pero luego, el viaje a Fuenterrabía, se narra en presente progresivo, a medida que van sucediendo los hechos.

En general, como vemos, los narradores de Ricardo Baroja no son amigos de exteriorizar sus sentimientos. Y así lo declaran algunos : el pintor de *El*

⁷²⁸ Primer contacto en un puerto filipino, *Op. cit.*, p. 1110 ; consecución de la cabeza de oro, p. 1112 ; cena, p. 1117 ; encuentro con el segundo capitán y aparición del caldero de oro, p. 1119 ; persecución final, p. 1124.

coleccionista de relámpagos, cuando conoce el amor de su amigo por Arabella⁷²⁹, y Gracián de Sanchotena, al encontrarse con su padre, prisionero⁷³⁰ y al separarse de su mujer⁷³¹. Y si los sentimientos son escasos, es más frecuente, eso sí, que los narradores expresen sus pensamientos en relación con los acontecimientos que relatan, y, sobre todo, comenten y valoren en relación con su persona los actos de los otros. En *Aventuras del submarino alemán U...* se trata del análisis y reflexión acerca del modo de vida de los alemanes: su forma de trabajar ⁷³², el tipo de comida⁷³³; su falta de gracia como raza⁷³⁴; sobre el comandante y el doctor⁷³⁵, sobre el romanticismo de la figura de los maquinistas⁷³⁶; sobre el

⁷²⁹ *A pesar de que siempre he tratado de defenderme de los sentimentalismos, una pequeña humedad brota de eso que los fisiólogos denominan saco lagrimal y humedad que en muchas ocasiones obliga a sonarse las narices* (OO.SS., p. 696).

⁷³⁰ *¡Qué diantre! ¿Será verdad? ¿Los vascongados somos distintos de los demás? ¿No sabremos o no podremos manifestar con extremos efusivos la emoción que nos embarga en ocasiones supremas? Cualquiera que no fuera éuscaro hubiera reído, llorado, hecho aspavientos, y todos los presentes, conmovidos, reirían, llorarían, elevarían al cielo los brazos.*

Mi padre y yo, pasado el primer instante de mutuo asombro, tratamos de ocultar nuestra emoción, como si nos produjera vergüenza manifestarla (Carnashu, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, pp. 148, 149).

⁷³¹ *La pobre de mi mujer llora a mares. Yo lloro también: pero mientras estoy solo con ella.*

Al apuntar el día salimos de Pamplona, banderas al viento, tambor batiente, picas y arcabuces al hombro. El sargento Gracián de Sanchotena, al flanco de la compañía, espada en mano, al pasar por el puente levadizo de la puerta de san Nicolás y ver a su esposa entre un grupo de mujeres desoladas, saluda llevando el puño de la espada a la altura de la boca, y con voz marcial, sin que trascienda la emoción, grita:

- ¡Guardad distancias! ¡Una..., dos..., tres..., cuatro! ¡Una..., dos..., tres..., cuatro! (Op. cit., p. 154, 155)

⁷³² *Los mecánicos trabajan con una eficacia inverosímil: No tienen esa prontitud de los obreros españoles. Pero en sus manos, una palanca o una llave inglesa, son aparatos que sirven para todo. No hay tuerca que se les resista por herrumbrosa que esté (...),* (*Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 126).

⁷³³ Op. cit., pp. 134, 135.

⁷³⁴ *Lo que no perdonaremos nunca los Latinos a los Germanos, es su falta de gracia. ¿El no poseerla, es una ventaja o una desdicha?*

A estos hombres lo que les falta es el gesto.

¡Hay que ver con qué elegancia, un vaquero andaluz monta a caballo, (...). Todos parecen poseer el secreto del ademán. Los Germanos, no. Estos condenados, aunque todo lo hacen bien, parece que lo van a hacer mal (...). (Op. cit., p. 136, 137)

⁷³⁵ Op. cit., p. 137.

⁷³⁶ *El fogonero de un exprés, el timonel de un torpedero, el piloto de un aeroplano, el maquinista de un submarino, he ahí el tipo romántico por excelencia, el verdadero romántico, el tipo novelesco que toma su romanticismo de su vida entera, de la enorme nobleza de los mecanismos que maneja y domina, de la responsabilidad que tiene (...)* (Op. cit., pp. 146, 147)

funcionamiento de los motores⁷³⁷ o sobre el tránsito por el Canal de la Mancha⁷³⁸. El pintor de *El coleccionista de relámpagos*, espectador, trata de averiguar los sentimientos de su amigo, y con sus conjeturas, acertadas, va preparando el camino para los acontecimientos venideros. Cuando habla de Arabella, aunque aún no sabe que Cuatralbo la quiere, observa en él un gesto⁷³⁹, adivina su pensamientos⁷⁴⁰ y sus intenciones⁷⁴¹. Esta actitud melancólica, que atribuye cada vez más al amor, la contempla con respeto y discreción. La otra persona que provoca su reflexión es Paquita y su *efluvio* de vida y alegría entre las paredes grises de la torre, a pesar de que no entiende nada de pintura⁷⁴².

La limitación de los comentarios del capitán Ruiz Montoya es también notoria. Se reduce a su ámbito de relación. El capitán Montoya, al que califica de *estrafalario*⁷⁴³ y del que luego cree que está loco o borracho⁷⁴⁴, o sobre lo que piensa *Dingo*, el perro. Igualmente en *Carnashu* : lo que piensa de la familia de ella, *perluta* ; sobre el futuro que les espera, jóvenes, o sobre el aspecto poco guerrero de él y sus compañeros combatientes, gente sencilla del pueblo.

⁷³⁷ *Op. cit.*, p. 163.

⁷³⁸ *Op. cit.*, p. 169.

⁷³⁹ *Nemesio queda pensativo. Se pasa una mano por la frente, como quien desea apartar un pensamiento* (OO.SS., p. 675)

⁷⁴⁰ *Se me figura que mi amigo desea quedarse solo, más para cavilar acerca de algo que le preocupa que no para registrar los aparatos* (*Op. cit.*, p. 676).

⁷⁴¹ *Nemesio se ha marchado a bordo de la canoa, hacia la desembocadura del B***, a estudiar algo relativo a unas plantas que pueden desarrollarse indiferentemente en el agua dulce del río y en la salobre del mar. Así ha dicho al despedirse ; pero creo que mi amigo tenía ganas de estar solo, sin que nuestra presencia le aparte de sus pensamientos* (*Op. cit.*, p. 702).

⁷⁴² *Op. cit.*, p. 669.

⁷⁴³ *El Dorado*, en OO.SS., p. 1112.

⁷⁴⁴ *Op. cit.*, p. 1117.

El grado de conciencia en la actividad narrativa de estos narradores es diverso, y más notable en *Aventuras del submarino alemán U...* y *Carnashu*, pues el hecho de relatar forma parte de la ficción. En *Aventuras del submarino alemán U...*, ya desde el prólogo se explica el origen y las vicisitudes del libro. Pero en el curso del relato se hacen referencias, además :

■ a lo que se omite, porque no interesa : los problemas con los proveedores del ejército italiano, con quienes pensaba hacer negocio⁷⁴⁵, el nombre de un puerto⁷⁴⁶ ; o sus pesadillas⁷⁴⁷

■ al modo de encarar la actividad narrativa :

** Ahora tengo que describir la lucha que el U... sostuvo al acercarse otra vez a las costas francesas persiguiendo a un transporte, y antes de relatar las peripecias del combate, he de pedir perdón al lector por mi completa falta de técnica literaria, esto me impide colocar los adjetivos en los lugares del párrafo donde producen más emoción. Apenas he leído narraciones poéticas. No sé cuántos signos de admiración son necesarios para inocularla en el lector, y temo que mis comparaciones no se parezcan a las de Homero (...)*

Así pues, relataré la estupenda contienda con estilo de periodista. Ya me contentaría con escribir la narración de este combate como un revistero de toros hace la reseña de la corrida.

No he de ocultar al lector que muchas veces he rehecho este capítulo, y que para tener un modelo he comprado unos libros de guerras navales, pero he perdido la esperanza de igualar a mis modelos⁷⁴⁸.

** Yo, bien quisiera aquí meterme en una descripción, pero mis preocupaciones no me dejaban ocuparme del color del cielo y del mar, de las lejanas costas francesas iluminadas por el sol radiante, ni del pobre*

⁷⁴⁵ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 13.

⁷⁴⁶ *Llegó a un puerto que tiene un nombre muy enrevesado y que no lo (sic) escribo por lo mismo, (Op. cit. p. 170).*

⁷⁴⁷ *Soñé una enorme cantidad de tonterías que no interesan a nadie, (Op. cit., p. 46).*

⁷⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 85, 86.

*transporte que agonizaba a dos millas de distancia y de las chalupas llenas de soldados con feces rojos*⁷⁴⁹.

** Como ya habrá visto el lector, esta descripción del combate no es absolutamente emocionante ni poética. Excepto en el estampido de los cañones, nada había allí de violento ni de guerrero (...)*⁷⁵⁰

** Imagínese el lector qué consuelo me proporcionó el teniente cuando me puso al corriente de todos estos detalles*⁷⁵¹

■ justificaciones :

** No se crea el lector que hago esta observación como reclamo (publicitario de un producto limpiador, Sidol, con el que cree que han abrillantado los objetos metálicos), no ; sólo para demostrar que poseo un espíritu de observador, y al mismo tiempo así pruebo que en aquel instante conservaba mi presencia de ánimo*⁷⁵²

■ referencias posteriores :

** (luego diré por qué tenía miedo)*⁷⁵³

En *Carnashu* se parte de esa actividad narrativa, desde el presente de los setenta años del narrador. Las referencias sirven fundamentalmente para abrir expectativas en la narración, que incluso, a veces, se dejan para otra ocasión :

** ¡La entrevista con Carnashu ! ¿Para qué voy a contar lo sucedido ? Basta decir que los dos días que paso en Pamplona son los más felices de mi vida y quizá los más desdichados*⁷⁵⁴

** Relatar las peripecias del largo viaje desde Tarragona a la villa de Vera, quizá lo haga en otra ocasión. Ahora no añadiría interés a lo que cuento. Baste decir (...)*⁷⁵⁵

⁷⁴⁹ *Op. cit.*, p. 105.

⁷⁵⁰ *Op. cit.*, p. 108.

⁷⁵¹ *Op. cit.*, p. 163.

⁷⁵² *Op. cit.*, pp. 31, 32.

⁷⁵³ *Op. cit.*, p. 28.

⁷⁵⁴ *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 154.

⁷⁵⁵ *Op. cit.*, p. 157.

* *En otra ocasión relataré cómo mis dos hermanastros vinieron a Fuenterrabía, a pesar de las tropas que guarnecen la orilla izquierda del río, y de las francesas, que custodian la ribera de enfrente. También os diré cómo mis hermanastros formaban parte de un ballenero que zarpó con bandera española hacia los mares de Terranova*⁷⁵⁶

La actividad narrativa del pintor de *El coleccionista de relámpagos* no es objeto de su reflexión: narra sin más, y se ayuda de dos cartas de Nemesio, una al principio y otra al final. Y sólo se hace referencia a la narración al final, para evitarse los detalles de la llegada de Arabella y la conclusión del retrato⁷⁵⁷. Tampoco en *El Dorado*, salvo en la disposición del relato, sobre todo en la segunda parte - y tercera, aunque ya está en tercera persona -, fragmentaria, como si fuera un diario; y los epígrafes que separan las impresiones de Antonia con las indicaciones de cuándo se han redactado - mucho después de los hechos, que, sin embargo, se narran en presente ⁷⁵⁸; y el de las aventuras de Santiago en su viaje como capitán del barco de la ciudad⁷⁵⁹. Luego ya sí, en el epílogo, se explica el origen de estas fantasías⁷⁶⁰ y en relación con su vida⁷⁶¹.

B) Diálogo.

Seguiremos a María del Carmen BOBES NAVES⁷⁶² para definir el diálogo como un modo del discurso, directo, en el que intervienen, cara a cara, varios

⁷⁵⁶ *Op. cit.*, p. 161.

⁷⁵⁷ *¿Para qué relatar lo que ocurre en los primeros momentos? Sólo diré que cuando Tomás viene a decir que la comida está servida en el comedor de abajo, miss Arabella, que ha pasado dos largas horas sirviéndome de modelo, se levanta. Aquel minucioso, sobado, inerte retrato, ha llegado a adquirir color, expresión, vida* (OO.SS., p. 704).

⁷⁵⁸ OO.SS., p. 1194.

⁷⁵⁹ *Op. cit.*, p. 1201.

⁷⁶⁰ *Esas ideas son, indudablemente, sugeridas por el reuma y por esas drogas que me hacéis tragar para aliviármelo* (*Op. cit.*, p. 1205).

⁷⁶¹ *Tienes razón. No las he soñado todas; lo que sí he hecho es hilvanar lo soñado y dar un poco de verosimilitud a la narración* (*Op. cit.*, p. 1207).

⁷⁶² *El diálogo*, Madrid, Taurus, 1992.

personajes, que van intercambiando los turnos de palabra y se ajustan a un tema único para todos. Su estructura se organiza, por tanto, fragmentariamente, en una cadena de enunciados alternantes ; que, sin embargo, se dirigen a una unidad de sentido, en la que convergen. Se trata, por tanto, de un proceso semánticamente progresivo. Desde una perspectiva lingüística, el diálogo puede ser analizado en dos direcciones :

a) una, horizontal. La expresión lineal y progresiva de los enunciados del diálogo se manifiesta a través de los signos habituales de otros tipos de discurso :

- gramaticales : preposiciones, conjunciones, coordinaciones, anáforas, tiempos y modos verbales, verbos introductorios, etc.
- semánticos : avance desde la idea central hacia la conclusión para formar una unidad de sentido ; bien directamente, o con desviaciones
- lógicos o de esquemas subyacentes

Todos estos rasgos lingüísticos, y otros que son relativamente específicos del diálogo, por su mayor frecuencia que en otros discursos, corresponden al apartado del estilo.

b) otra, vertical, que considera el diálogo en las relaciones que pueda tener con otros tipos de discurso en los que se integra ; especialmente, con el discurso del sujeto que transcribe, el narrador. Lo cual supone un replanteamiento de las relaciones de tiempos, espacios y voces, puesto que se duplican las situaciones de emisión - un proceso englobante y otro referido -. En la novela, además, a diferencia del diálogo cara a cara, que no lo necesita, será

el sujeto narrador quien dé cuenta de las acciones no verbales de los sujetos dialogantes - acciones paraverbales, kinésicas y proxémicas -, necesarias para construir la semántica global del texto.

En otras ocasiones nos hemos referido, y nos referiremos, al modo *dramático* de la narración, que supone la retirada *casi* total del narrador para que sean los propios personajes los que transmitan la información necesaria para construir la novela de una forma directa ; para que actúen, para que *narren* sin necesidad apenas de intermediario. Su forma natural de expresión es el diálogo. Hablamos entonces de *escenas*, de *presentación escénica* : los ambientes, referencias extraverbales, etc., los precisa el narrador a través de intervenciones generalmente escuetas, al modo de las acotaciones teatrales. Y, efectivamente, una estructura dialogada supone un acercamiento de la novela - cuya misión es contar -, al teatro - cuyo fin es representar -. Los grados y motivaciones de este acercamiento pueden ser muy variados. En Ricardo Baroja parece corresponder, en la mayoría de los casos, a la búsqueda de una impresión de objetividad, de reproducción exacta y mimética de la realidad, derivada de la liberación del discurso del control total del narrador. Se siente la necesidad de quebrar esa seguridad en el conocimiento de la historia, esa omnisciencia que le da un excesivo protagonismo al narrador y le quita verosimilitud y frescura al relato. Es la búsqueda de cierta neutralidad narrativa que, sin embargo, no trasciende planteamientos decimonónicos : no llega a producirse el vacío narrativo de la novela moderna, que reclama un papel eminentemente activo para el lector. El narrador se asegura, aún, de que todo queda, *sin dar la*

*impresión de ello, bien atado en una interpretación coherente y global de los hechos*⁷⁶³. Como consecuencia, la presencia del narrador se reduce en los términos que le son propios, en los juicios y en los comentarios ; aunque permanece abundante en las presentaciones, descripciones y relato de acciones intercaladas. El progresivo avance hacia la inquietud e inseguridad de la novela moderna no tiene aún cabida en la obra de Ricardo Baroja ; por ello debemos pensar que su uso del diálogo responde más bien a una actitud objetivista, al deseo de ofrecer un enfoque más próximo a los hechos y a los personajes. Le divierte ser espectador, no le angustia quedarse fuera de la posibilidad de interpretar el interior humano. El diálogo aún no es máscara, aún no es barrera ; sino, por el contrario, vehículo y recurso de conocimiento directo ; en parte por cierta presencia aún de la omnisciencia, como hemos visto. Esto le acerca, efectivamente, al campo de lo dramático, lo teatral, lo visual, lo pictórico ; por sus otras actividades, y como veremos en otro lugar, creemos que tienen estos factores un peso en la construcción de sus novelas.

Desde el punto de vista literario, el diálogo como modo del discurso tiene un sentido en la totalidad del texto. Repercute en la sintaxis narrativa y en sus unidades - tiempo, espacio, personajes, funciones -, en la semántica, e

⁷⁶³ Después de la seguridad inicial del realismo, el narrador va sintiéndose incómodo con la responsabilidad que él mismo se ha concedido, y trata de ir soltándola, como un lastre : quiere presentar las cosas y los personajes como son, no como él los ve ; quiere alcanzar una distancia y una impersonalidad que lo liberen de su función de filtro de las historias ordenadas y de las conductas estructuradas. La necesidad de recoger testimonios directos, va creciendo a medida que el narrador no quiere compromiso ni con las ideas ni con la realidad ; la pretensión de actuar como un espejo plano o como un cristal transparente que no distorsionen la realidad, llevan inexorablemente al uso del diálogo de personajes, de modo que su palabra va abriéndose paso en la novela decimonónica en una proporción inversa a la seguridad. La presencia del diálogo es cada vez más firme y las razones de ello no son el gusto o el capricho, ni siquiera el estilo discursivo de un autor, sino que responde a cambios profundos en el modo de entender las relaciones del hombre con el mundo social y con el mundo natural. (BOBES NAVES, *op. cit.*, p. 205).

incluso en aspectos pragmáticos de referencia extraliteraria, como puede ser el marco general de los valores sociales que sirven como base a la concepción de la persona, de los procesos de conocimiento, etc. Pero el diálogo como signo literario carece de codificación, por lo que su sentido no es estable, varía de un contexto a otro. El factor principal de significación se basa en el contraste entre el discurso del narrador y las partes dialogadas. Con todo, siguiendo en parte a BOBES NAVES⁷⁶⁴, podemos señalar los valores siguientes :

- a) Hacer avanzar la construcción de la novela (*finalidad sintáctica*)
- b) Conocer al personaje a través de su propia obra (*función semántica*)
- c) Reproducir miméticamente la realidad, buscando la apariencia del lenguaje tomado de la realidad social (*función extraverbal, pragmática*)
- d) Huir de posiciones dogmáticas a través de la expresión de ideas opuestas
- e) Presentación escénica de sentimientos
- f) Otros fines : rellenar el discurso con escenas de espera, vacías de contenido, que reproducen informaciones que ya se han dado, y suelen resultar, por tanto, innecesarios y prolijos ; romper la monotonía del relato del narrador, en tercera persona, con las variantes del diálogo en primera y segunda ; destacar pasajes de tensión.

Las estructuras dialogadas, si bien fragmentariamente - no como modo de estructuración global - son utilizadas bastante a menudo, sobre todo en novelas como *Fiebre de amor*, *Fernanda*, *Los tres retratos*, *Bienandanzas y fortunas* e, incluso, *La nao Capitana*. En menor medida, también en *Clavijo* y en *Aventuras del*

⁷⁶⁴ *Op. cit.*

submarino alemán U... En algunas de estas novelas, la presencia de lo teatral es muy acusada: se llega a hablar incluso de *escenas*. Las intervenciones del narrador están, en mayor o menor medida, cercanas a las acotaciones teatrales. Describen los *decorados*, definen las *entradas y salidas* de los personajes, sus movimientos, y la posible relación de éstos con los sentimientos que sus ejecutores experimentan. En estos casos no llega a renunciarse por completo a la presencia del narrador, pero sí se le enmascara. Así, en *Fiebre de amor*, la omnisciencia de tipo psicológico nos permite acceder en ocasiones, en estilo directo, indirecto o indirecto libre al pensamiento de los personajes; pero en la mayoría de las ocasiones, la información derivada de esta omnisciencia se combina en el diálogo con aspectos paraverbales de los que el narrador también debe dar cuenta: *se asusta, se incomoda, se anima, no se inmuta, disimula, mira con admiración, se alegra maquiavélicamente, con aire de asombro, contiene la risa, no se lo cree, hace gestos como si..., se va incomodando, cohibido, con interés fingido, se engalla, siente desasosiego, no sabe qué hacer, con coquetería mimosa, furiosa, desolado, con mirada de desprecio, con satisfacción, con impaciencia, con indignación, etc.* Expresiones todas ellas que ocultan esa omnisciencia en observación directa de la realidad y de los elementos paraverbales, kinésicos y proxémicos que acompañan a todo diálogo. Más aún, en la misma novela citada, en comentarios en que el narrador se relega a sí mismo a un papel de mero observador⁷⁶⁵.

⁷⁶⁵ Lorenzo, *indudablemente*, estaba decidido a llevar la broma hasta el final (*Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 91); *Debajo del peto de su delantal palpita su corazón, y cada latido quizá diga: "¡Perico! ¡Perico!"*, (*Op. cit.*, p. 120).

Otra novela esencialmente dialogada, *Fernanda*, confirma ese papel del narrador como alguien que no construye los diálogos desde dentro, sino que pretende, como observador, comentarlos desde fuera, especialmente en aquellos elementos paraverbales, proxémicos y kinésicos - en las direcciones esperables, por otra parte -, que contribuyen a dar significado global, cerrado, al diálogo: *mira con extrañeza, con ira, burlona, modestamente, satisfecho, zalamera, perdía valor ; bajó la voz, su cara desmentía sus palabras, etc.*

a) **Diálogo para la construcción de la novela. Función sintáctica.** Por consiguiente, en estas obras narrativas, y en otras en que, aunque menos teatrales, el diálogo goza de una importancia considerable, aunque variable, este modo del discurso sirve para ir configurando la estructura, contribuye a construir la trama. En algunas novelas conocemos la situación inicial a través del diálogo. En el capítulo I de *Fiebre de amor*, en el diálogo de Isabel y Antonia se contiene la información de que los protagonistas son un matrimonio sin hijos, que va a salir de viaje con unas amigas, y que la esposa se siente poco atendida por el marido, diputado ; mientras, un vecino, Ricardito, intenta sin éxito aprovecharse de la situación. Algo más adelante, sin embargo, es el narrador el que cuenta la otra versión de los hechos, la de Lorenzo, incómodo en su matrimonio por la constante presencia de familiares y amigos⁷⁶⁶. En *Fernanda*⁷⁶⁷, la presentación no está al principio, sino en el segundo capítulo, en forma de diálogo entre dos visitantes - al principio desconocidos, pues no se da su

⁷⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 28 y ss.

⁷⁶⁷ Se trata de una novela de carácter marcadamente cinematográfico, con una escena previa a la aparición de los personajes principales, entre la portera (al principio ella sola) y Olías.

nombre⁷⁶⁸-, don Remigio y Julio. El primero ha estado enfermo y el segundo le pone al corriente de la vida del amigo común, don Claudio, durante ese periodo de tiempo : ha mejorado su suerte, económicamente hablando, va a concursar a la Medalla de Bellas Artes, pero es un pintor de valía escasa. En *Bienandanzas y fortunas*, tras una presentación descriptiva ambiental, y una mención a los personajes, el diálogo entre Ochoa, Chamorro y Ladrón da a conocer la existencia de dos bandos enfrentados, unidos precariamente por una tregua. Después de tranquilizarse los ánimos, gracias a don Joanes y a las mujeres, y tomando como pie la discusión habida sobre la nobleza de los señores de cada facción, don Gonzalo de Mendoza y don Íñigo de Guevara, se cuentan los antecedentes de ambos, su enemistad, la tregua matrimonial... Todo ello en los capítulos I y II, por cuya separación, que deja en suspenso la discusión y la continúa después sin intervención ninguna del narrador, se destaca la tensión de la situación. En el capítulo III, en otro diálogo también tenso, conocemos la existencia problemática de Chacha Beltz, elemento de discordia en el ya complicado matrimonio entre doña Sancha de Mendoza y don Íñigo de Guevara. Por fin, en esa misma conversación, que transcurre en una sola noche, amén de más datos sobre la gitana Chacha, el otro factor de la disputa : la bocina de cuerno que los dos señores desean poseer. Ya aquí se percibe la preocupación de don Lope y María por todos estos hechos, y les hace prever la tragedia.

⁷⁶⁸ De nuevo rasgo de carácter cinematográfico.

La situación inicial en *La nao Capitana*, planteada en la primera noche, justo hasta el momento en que la nave zarpa, tiene un transcurso lento, con interrupciones frecuentes y extensas del narrador. Los diálogos configuran un mosaico de situaciones y personajes, que giran en torno al embarque y a la aventura que afectará a las vidas de todos los participantes : los preparativos de los jefes de cara a la guardia, de modo que los galeotes y prostitutas que salen para América no se desmanden⁷⁶⁹; su embarque, tras enumerarlos⁷⁷⁰: la llegada del pasaje, descrito igualmente por los interlocutores al pasar lista, cuyos motivos y situación exponen ellos mismos, labriegos y artesanos⁷⁷¹, un espadachín y un pintor⁷⁷², una familia noble⁷⁷³. En este último caso, en diálogo con el capitán, se observa ya el protagonismo de estas personas. Otros diálogos que configuran la acción son los del *Fugitivo* con Villalba⁷⁷⁴ y con Estrella⁷⁷⁵, y de Estrella con el capitán⁷⁷⁶, con el fin de subir al barco. Respecto a él, varias noticias, obtenidas también por diálogo con los personajes (el del centinela y los corchetes⁷⁷⁷ y el de don Antonio y doña Estrella⁷⁷⁸), sobre ciertos sucesos de la noche pasada por los que se le busca. La conexión entre ambos no se ofrece aún claramente, pero sí se prepara. El caso de *Clavijo* es distinto. En la primera

⁷⁶⁹ OO.SS., pp. 459, 460.

⁷⁷⁰ *Op. cit.*, pp. 460 - 462.

⁷⁷¹ *Op. cit.*, p. 463 - 464.

⁷⁷² *Op. cit.*, p. 465 - 466.

⁷⁷³ *Op. cit.*, pp. 473 y ss.

⁷⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 464 - 465

⁷⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 477 - 479.

⁷⁷⁶ *Op. cit.*, p. 479.

⁷⁷⁷ *Op. cit.*, p. 468.

variación, con protagonismo considerable del narrador, la función del diálogo es escasamente estructuradora. No así en la segunda, en donde un diálogo, entre Goethe y su *amada literaria*, Isabel, es el que conforma lo fundamental del marco narrativo. En la variación tercera, la más personal, en el *Segundo tiempo*, aparece el diálogo entre Beaumarchais y París Duverney, que define desde el principio la verdad de las motivaciones del francés en todo el asunto de la boda de su hermana : una excusa para venir a España a determinados negocios, lo cual da medida de la poca importancia que le concede inicialmente al problema. También en el *Quinto tiempo*, ampliación de los negocios y del tono frívolo con que encara el problema de su hermana, al confesarle a Duverney que lo ha presentado a las princesas con caracteres extremadamente novelescos. Con esto basta para presentar las diferencias de enfoque con las dos versiones anteriores. Téngase en cuenta además que la repetición de información que se ha dado ya en versiones anteriores, aunque independientes entre sí, podría resultar farragosa y repetitiva ; insistimos en que la diferencia fundamental no está en los hechos, sino en el enfoque ; en colaboración con la versión diferente de los personajes que en cada parte se da.

En *Aventuras del submarino alemán U...* la parte introductoria, además de la que presenta el narrador sobre el viaje y los motivos del protagonista, en su aspecto dialogado se centra en la conversación entre éste y un interlocutor del submarino, en varios momentos que se intercalan en la acción ⁷⁷⁹.

⁷⁷⁸ *Op. cit.*, pp. 475, 476

⁷⁷⁹ Capítulo II, 2, 3, 4, 5 y 6.

También en el resto de la acción, de la trama, o parte de él, en proporción importante, se va conociendo en las novelas citadas al principio o a través del diálogo. En *Fiebre de amor*, los planes de Lorenzo para liberarse de elementos molestos y recuperar su vida conyugal, desvelados gradualmente: en el capítulo V, después de la larga reflexión del personaje, en un diálogo con Perico, ordena que no se lleve a la estación el equipaje ajeno, el de Antonia y el de la miss⁷⁸⁰. En el capítulo VIII, tras un diálogo con el ridículo Pangolín, Lorenzo comunica a Anselmo que su modelo de actuación en lo sucesivo va a ser éste, un donjuán, aunque siempre le había considerado un majadero⁷⁸¹. Al parecer, ya le ha dado resultado este método con Antonia, por las nerviosas explicaciones que ella misma le da a su amiga Isabel: no irá a la Moreda⁷⁸². No hemos asistido a la escena que la turba, con Lorenzo, nada más que indirectamente, a través de Perico y los sonidos sueltos que escucha⁷⁸³.

A partir de este momento, Lorenzo va construyendo y configurando su plan ante el lector: en el capítulo IX, en un diálogo con Isabel, a la que intenta convencer de que está enfermo, y el médico, Anselmo (éste aún no sabe qué se propone, pero le secunda⁷⁸⁴: fiebre venusina). Y así llega la escena culminante, la que supone el clímax de la novela, y la que contiene mayor fuerza cómica⁷⁸⁵. Lorenzo y el criado Perico, obligado por el señor, le hacen una escena de

⁷⁸⁰ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 54.

⁷⁸¹ *Op. cit.*, p. 81.

⁷⁸² *Op. cit.*, p. 72, 73.

⁷⁸³ Capítulo VII.

⁷⁸⁴ *Op. cit.*, p. 83 a 91.

⁷⁸⁵ *Op. cit.*, capítulo XIV, pp. 126, 127.

declaración amorosa a la *miss*, atacados al unísono por el “virus”. Su efecto se acentúa al quedar quijotesicamente interrumpida la escena en el momento culminante por el cambio de capítulo, que deja a los dos hombres durante un pequeño intervalo, con los brazos en cruz, delante de la desagradable y sorprendida irlandesa⁷⁸⁶. También está configurado casi en su totalidad por el diálogo directo de los personajes, que, junto con las intervenciones *acotadas* del narrador, la dota de una mayor expresividad. Y, por fin, y como resultado, la devolución del equipaje de la *miss*⁷⁸⁷. El paso al modo narrativo remansa el ritmo del relato, una vez disuelto el nudo que impedía la felicidad conyugal. Otras escenas dialogadas contribuyen a la creación de la estructura de la novela : otros episodios de tipo amoroso, que, como acciones paralelas, crean un espacio y unos personajes *contagiados* de la fiebre : una larguísima escena de seducción, llena de cómicas interrupciones, entre el senil galán don Cayo y la criada, Filo⁷⁸⁸ ; la escena del beso de Filo y Perico, llena de inocente y rústica picardía⁷⁸⁹ ; y la declaración de Anselmo a Emilia⁷⁹⁰.

En *Fernanda*, igualmente, una vez planteada la cuestión, se van ampliando datos hasta llegar al nudo principal. En el capítulo IV se confirman y desarrollan, en diálogo con don Claudio, las noticias proporcionadas inicialmente : uno de los objetivos del pintor es ganar dinero, más que crear una obra de valor ; entre otras razones, porque necesita casar a su hija Beatriz. Y

⁷⁸⁶ *Op. cit.*, p. 127 a 134.

⁷⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 141, 142.

⁷⁸⁸ Capítulos XII, XVIII y XX

⁷⁸⁹ Capítulo XIII.

cuenta con el apoyo influyente y millonario del senador don Leandro. Ambas razones constituyen ya el enfrentamiento con la postura vital de Julio, el pintor joven. Pero el asunto se agrava poco a poco. En el capítulo VII sabemos, por diálogo del senador con Fernanda, que su ayuda no es desinteresada : el precio es la joven. En el capítulo IX, donde hablan Julio y ella, se sabe que el cuadro que el padre presenta a la exposición es malo , y, por tanto, la recomendación, necesaria ; y en el XI, que don Leandro está casado, por lo que las salidas de la muchacha se van cerrando. Así se va llegando al clímax : en el capítulo XVII, en diálogo de Fernanda con el pretendiente de más edad, sabemos que Julio tiene posibilidades de ganar la medalla, por lo que la solución pasa por lograr que Julio ponga su obra fuera de concurso. En el capítulo XX ella así se lo pide, y él, defraudado en sus aspiraciones profesionales, y amorosas, pues está enamorado de ella en secreto, se lo concede. El momento culminante, en que Fernanda va a entregar la carta, pero tiene que esperar, y cambia de opinión en el intervalo, no es un pasaje dialogado, sino a cargo del narrador, que puede así dar cuenta mejor de los pensamientos que pasan por su cabeza. Eso sí, dos pequeños diálogos, breves e intrascendentes, con los guardas⁷⁹¹, jalonan y dan lentitud a la narración, y dan tensión a la espera. El desenlace lleva aparejadas ciertas consecuencias : la liberación moral de Fernanda de su compromiso, al haberse apagado la luz del retablo ante el que había hecho la promesa a la

⁷⁹⁰ Capítulo XVI.

⁷⁹¹ Capítulo XXVI.

Virgen⁷⁹², y la aceptación del amor de Julio y el rechazo del padre que la utiliza⁷⁹³. De nuevo, tras la *representación* de la escena del clímax - y alguna otra de menos trascendencia -, la tensión dramática y expresiva del diálogo se sustituye por la serenidad del discurso del narrador. La acción se remansa, todo vuelve a su cauce.

Otros elementos dialogados, en *Fernanda*, son de una gran importancia sintáctica. En el capítulo III se produce un enfrentamiento entre el crítico García Lija y el modelo segoviano Antonio de Olías, que jura vengarse. Y en el capítulo XIII, en diálogo de Julio con un conocido, nos enteramos de que lo ha logrado, violentamente. Se trata de cierta *justicia poética* contra la figura antipática del crítico, que, si bien queda fuera del conflicto central, tiene su importancia como adyacente y, en cierto modo, confirma y ahonda en el *mensaje* de la novela.

El valor sintáctico del diálogo en *Los tres retratos* tiene un diseño mucho más gradual. Una sola tarde en la vida de los protagonistas nos lleva al momento cumbre de la novela : la presentación inicial de los mismos, detallada y con sus antecedentes, especialmente en el caso de Antonia, queda a cargo del narrador. Pero a partir de ahí, el conflicto se va creando ante nosotros : el poco interés que muestra Antoñita por su novio Federico⁷⁹⁴, la existencia y asiduidad de Elena, y su atracción por Basilio⁷⁹⁵ ; y cómo éste se ha enamorado de ella⁷⁹⁶. Uno de los momentos culminantes es la llegada del joven ferroviario en busca

⁷⁹² Capítulo XXVIII.

⁷⁹³ Capítulo XXXIX.

⁷⁹⁴ Capítulo III.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

de su novia⁷⁹⁷, a la que dice no haber visto desde hace días, y su encuentro con ella, que le despiden⁷⁹⁸. La tensión de nuevo se acentúa al quedar dividido este diálogo por el cambio de capítulo. En la segunda parte además se anticipa lo que luego será el núcleo de la tragedia, el pacto de sangre que hicieron de niños. A partir de este momento empiezan a aclararse sentimientos y comportamientos contenidos y sugeridos en diálogos anteriores : Antoñita está enamorada de Basilio. Así se lo confiesa, primero, a don Ambrosio, en el diálogo del capítulo XVIII. En este último queda latente el enfrentamiento de las dos mujeres, sin salir a la luz en el diálogo. Lo conocemos a través del narrador, que ejerce su omnisciencia y transcribe los pensamientos de la americana. Y de nuevo el narrador, tras describir la tristeza y desesperación de la modelo, que está escuchando la declaración de amor de Basilio a Elena Morgan, nos lleva a la otra escena dialogada culminante de la obra : un nuevo encuentro entre Antoñita y su novio, en el que ella le provoca para que la mate. El efecto de frialdad entre ambos es total, por la intrascendencia con que hablan. Sólo al final, unas palabras insultantes y despectivas de ella logran su propósito. Por el contraste con las anteriores quedan igualmente destacadas.

Siguen después una serie de diálogos breves, necesarios por cuanto que suponen la repercusión de la desaparición de Antonia en el resto de los personajes, especialmente en la rival, Elena Morgan : su búsqueda⁷⁹⁹, su llegada,

⁷⁹⁶ Capítulo IV.

⁷⁹⁷ Capítulo XII.

⁷⁹⁸ Capítulo XIII.

⁷⁹⁹ Parte del capítulo XXI.

herida⁸⁰⁰, y el relato detallado - repetido, en cierto modo - de los hechos, por un cochero que pasaba por allí⁸⁰¹. Insistimos en que se repite el relato, dialogado, de hechos ya conocidos ; pero seguimos considerando que se trata de diálogos de valor sintáctico en la medida en que era necesario que conocieran los hechos los demás personajes, y, sobre todo, porque se perfila ya el rechazo de Elena hacia Basilio. Así se lo comunica la mujer a los amigos, a don Ambrosio y a Miguel, en el capítulo XXVIII ; y así se lo hace saber a Basilio en el XXX, donde no sólo se amplía la cuestión, sino que Basilio impone un plazo para que se decida bajo la amenaza del suicidio.

El desenlace viene, como tantas otras veces, de la mano dominante del narrador. Los diálogos son ya muy breves, sin el protagonismo de escenas anteriores. Es el narrador quien relata, de una forma panorámica, resumida, sin detallar ; pero sí acude a breves escenas dialogadas que quiten monotonía a su discurso, lo animen, e informen de datos cruciales de una forma más llamativa - es decir, siguen siendo de tipo sintáctico - : el viaje de Elena Morgan y su enfermedad, conocidos por el diálogo entre los tres hombres, la aceptación al final del capítulo XXXIV ; un ambiguo diálogo entre el geógrafo y el químico, que le participa que viven como hermanos⁸⁰² ; y una escena más larga en la que, esta vez sin tutela del narrador, los personajes se han reunido, hablan de los dos hijos que ha tenido la pareja - que, se supone, ha superado sus problemas -, y

⁸⁰⁰ Final del capítulo XXII.

⁸⁰¹ Capítulo XXXIII.

⁸⁰² Capítulo XXXV.

del asombroso parecido de la niña con la modelo muerta - que se interpreta como señal de perdón⁸⁰³ -.

En *Bienandanzas y fortunas*, una vez planteada la situación como hemos visto, a través de diálogos de función sintáctica importante, los personajes toman posiciones e intentan impedir la tragedia que se intuye. María de Mendoza y su marido, Lope, desean alejar a Chacha Beltz del matrimonio Guevara tomándola a su servicio⁸⁰⁴. Más expeditivo, don Joanes planea raptar a la muchacha con banderizos de las dos casas⁸⁰⁵; pero en el camino se anuncia la desgracia: el encuentro misterioso con una mujer con manto, que, deducimos después, es doña Sancha escapando de su esposo⁸⁰⁶. A partir de ahí, las escenas se van intercalando: la llegada de doña Sancha de Mendoza a la casa familiar⁸⁰⁷, el arrepentimiento de los captores, que dejan marchar a la gitana con el banderizo Chamorro⁸⁰⁸. La tragedia intuida se precipita. Los hermanos Mendoza traman en secreto la venganza, y dan orden de convocar a una reunión, coincidiendo con el almuerzo, a todos los palacianos mendocinos, rota ya la tregua⁸⁰⁹. Corren los rumores sobre la intervención de don Joanes en la huida de Chacha⁸¹⁰; Lope intenta disuadir a su suegro de la venganza que

⁸⁰³ Capítulo XXXVI.

⁸⁰⁴ Capítulo VII.

⁸⁰⁵ Capítulo IX.

⁸⁰⁶ Capítulo XI.

⁸⁰⁷ Capítulo XVI.

⁸⁰⁸ Capítulo XIX.

⁸⁰⁹ Capítulo XXV.

⁸¹⁰ Capítulo XXIX y XXXI.

planea⁸¹¹, pero ésta se verifica ante todos los deudos : un simbólico derecho de pernada ejercido por don Gonzalo en la persona de su propia hermana, doña Sancha, esposa de su rival. La finalidad es deshonrarle, pero cuando éste acude, y hablan, se ve que sólo le interesan dos cosas : recuperar a la joven Chacha y no devolver la bocina de cuerno que don Gonzalo desea⁸¹².

Hasta aquí el ritmo es fundamentalmente lento : las escenas dialogadas son extensas, amplias, y se ven constantemente ampliadas y desarrolladas por las intervenciones del narrador, que dan cuenta de las acciones, las necesarias notas descriptivas, etc. A partir de este momento, las escenas dialogadas son más breves, y complementan a su vez a un discurso narrativo predominante, panorámico en general. El ritmo por tanto se pone en marcha, como podemos ver además en la distribución temporal. Se intenta una negociación entre don Joanes, como representante mendocinos, y don Íñigo de Guevara, que prospera en lo económico - la devolución de la dote supone que doña Sancha pueda ingresar en un convento⁸¹³ -. Tras un juramento en sagrado sobre la bocina, se dan por fracasadas las negociaciones. Comienzan las conversaciones para la lucha armada, en un nuevo diálogo entre don Lope y don Íñigo⁸¹⁴. La solución aún parece posible, pero no es así. Lope se compromete a morir en el bando de su suegro, para demostrar su valor, mientras esperan al enemigo⁸¹⁵. Éste no acude hasta el final del día, y les coge por sorpresa. Conocemos algunos detalles

⁸¹¹ Capítulo XXXII.

⁸¹² Capítulo XXXIV.

⁸¹³ Capítulo XXXVI.

⁸¹⁴ Capítulo XXXIX.

del combate por diálogos sueltos de los banderizos⁸¹⁶. La prosecución del relato la toma el narrador a su cargo, resumiendo acontecimientos que duran días y años. La siguiente escena dialogada, con valor sintáctico, es la que pone en contacto al viejo Ochoa de Munárriz con la abuela Mayor, para intentar encontrar al hijo pequeño del difunto don Gonzalo, Diego de Mendoza⁸¹⁷. Pasan los años y se enfrenta éste al enemigo de su padre, en una escena brevísima y contundente⁸¹⁸, en la que le mata. Y después vende sus despojos en el mercado, como hizo don Íñigo con los de su padre⁸¹⁹; con la diferencia de que una Chacha Beltz ya madura se apiada de él y le da sepultura⁸²⁰.

Igualmente en *La nao Capitana* el diálogo es un instrumento de construcción progresiva de la acción. Configura un ritmo más bien lento, con interrupciones frecuentes y largas del narrador, que consiguen ofrecer una versión de la terrible monotonía y de las penalidades de la navegación. Hay varios núcleos narrativos que se desarrollan a través del diálogo de los personajes :

- a) El camino hacia el descubrimiento del *Fugitivo*: la enfermedad de la anciana⁸²¹, su agravamiento y convencimiento de estar viendo al diablo⁸²², y su captura final e interrogatorio⁸²³

⁸¹⁵ Capítulo XLIII.

⁸¹⁶ Capítulo XLVI.

⁸¹⁷ Capítulo XLIX.

⁸¹⁸ Capítulo LI.

⁸¹⁹ Capítulo LV.

⁸²⁰ Capítulo LVI.

⁸²¹ OO.SS., p.486.

⁸²² *Op. cit.*, pp. 491 y 492.

- b) El descubrimiento del papel de doña Estrella : el efecto que le causa el ver apresado al *Fugitivo*, que hace sospechar al capitán que ya se conocieran⁸²⁴, su parecido físico con el polizón⁸²⁵ ; los comentarios de la tripulación sobre los encuentros entre ambos⁸²⁶ ; su conocimiento de la seducción de Mencía⁸²⁷ y su confesión del asesinato del esposo y delación de los planes de motín de su amante⁸²⁸
- c) El papel de Mencía : sus encuentros con el *Fugitivo*⁸²⁹, sus deseos de casarse con él⁸³⁰, y su aceptación de la idea de entrar en un convento⁸³¹
- d) El amor del capitán Arcaute por Trinidad : desde sus comienzos como coqueteos⁸³² hasta su oferta de protección y matrimonio tras su orfandad⁸³³.
- e) El intento de motín a bordo : desde que el *Fugitivo* entra en la tripulación como marinero⁸³⁴, pasando por sus conversaciones de conspirador con los galeotes⁸³⁵ y los planes directos del motín⁸³⁶, las sospechas de los oficiales⁸³⁷,

⁸²³ *Op. cit.*, pp. 495 - 498.

⁸²⁴ *Op. cit.*, pp. 498, 499.

⁸²⁵ *Op. cit.*, pp. 505, 506

⁸²⁶ *Op. cit.*, pp. 527, 528.

⁸²⁷ *Op. cit.*, pp. 535 - 537.

⁸²⁸ *Op. cit.*, pp. 537 - 539.

⁸²⁹ *Op. cit.*, pp. 508, 509.

⁸³⁰ *Op. cit.*, pp. 533 - 535.

⁸³¹ *Op. cit.*, pp. 579, 580.

⁸³² *Op. cit.*, pp. 487 y ss.

⁸³³ Otras conversaciones amorosas las hemos considerado de valor semántico o de relleno.

⁸³⁴ *Op. cit.*, pp. 510 - 512.

⁸³⁵ *Op. cit.*, pp. 515 - 517.

⁸³⁶ *Op. cit.*, p. 526.

⁸³⁷ *Op. cit.*, pp. 527, 528.

las detenciones⁸³⁸, lo que hacen mientras están presos⁸³⁹, la herida del capitán y su misterio⁸⁴⁰, la formación del tribunal⁸⁴¹ y la sentencia de éste⁸⁴²

- f) Las penalidades que sufren los pasajeros y tripulantes, con riesgo incluso para sus vidas⁸⁴³
- g) La tempestad : órdenes del capitán para encararla⁸⁴⁴, caída al mar de don Antonio⁸⁴⁵
- h) El encuentro con el barco pirata desde su avistamiento⁸⁴⁶, pasando por los preparativos para la lucha⁸⁴⁷, y ésta misma⁸⁴⁸.

Es importante señalar que el diálogo se utiliza en ocasiones incluso como indicador temporal : tras haber sido condenado el *Fugitivo* a diez días de cepo, se comenta que este plazo expira al día siguiente⁸⁴⁹. Es decir, que el diálogo rellena el relato con datos que el narrador no cubre.

Al llegar al punto en que todas estas vicisitudes se superan, especialmente la final, la del juicio de los amotinados, y ya cercano el puerto de destino de la nao ; cuando las aventuras realmente han acabado, la acción se remansa, pierde tensión. El procedimiento, de nuevo, es la toma de las riendas

⁸³⁸ *Op. cit.*, p. 542.

⁸³⁹ *Op. cit.*, p. 553.

⁸⁴⁰ *Op. cit.*, p. 554.

⁸⁴¹ *Op. cit.*, pp. 564, 565.

⁸⁴² *Op. cit.*, pp. 566 - 568.

⁸⁴³ *Op. cit.*, p. 507.

⁸⁴⁴ *Op. cit.*, p. 518.

⁸⁴⁵ *Op. cit.*, p. 519.

⁸⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 542, 543.

⁸⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 544, 545.

⁸⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 550, 551.

del relato por el narrador, que ofrece una visión panorámica, resumida, del resto de los acontecimientos. Por esa razón, el protagonismo del diálogo es mucho menor, y desde luego, sin función sintáctica, meramente ilustrativo y ofrecido como variación al discurso en tercera persona del narrador.

En *Clavijo I* el valor sintáctico del diálogo se concentra en aquellos aspectos que, a imitación de la versión de Beaumarchais, ensalzan al francés y perjudican al escritor español. Así, un diálogo familiar en que el vengador solicita la verdad de sus hermanas, y, cuando ya la sabe, seguro de su razón, dice que va a acudir al embajador. Con todo, es una pincelada de importancia escasa, pues la mayor parte del diálogo posible la refiere el narrador de forma resumida. Por lo demás, se trata de la entrevista entre Beaumarchais y Clavijo, distribuida en dos *tiempos*, el segundo y el tercero. En el *Segundo tiempo* observamos la preeminencia del francés, con largas intervenciones a modo de parlamentos sueltos, hasta el punto de que casi se convierte en un soliloquio. Consigue sorprender a su interlocutor, primero con una cordialidad que le intriga, después con una contundencia que acabará siendo violenta. El narrador va intercalando los pensamientos y las actitudes de un Clavijo paralizado. En el *Tercer tiempo* - obsérvese de nuevo el efecto de la suspensión - encontramos ya un diálogo verdadero, con dos interlocutores, más vivo : Beaumarchais ya no es discursivo, sino rápido y violento, y Clavijo parece recobrase algo. Un ritmo que da idea de la fuerza que, finalmente, se ejerce sobre el español, al obligarle a firmar una declaración deshonrosa en la que reconoce un comportamiento

³⁴⁹ Pp. 505, 506,

indigno con María Luisa. El narrador se repliega en gran medida. Éste es el clímax de la versión.

En *Clavijo II* la dispersión es algo mayor: se corre el riesgo de la repetición innecesaria y desagradable, y, al mismo tiempo, la fuente dramática de la obra ofrecía posibilidades literarias mayores que las *Memorias* de Beaumarchais. En un brevísimo diálogo - que sólo se inicia; luego continúa refiriéndolo el narrador -, entre Clavijo y don Carlos, se plantea una posición privilegiada, pero delicada, del español, en el mundo social y cultural. Ésta razón es la que le impide, en la versión de Goethe de un Clavijo ambicioso, casarse con María⁸⁵⁰. El clímax es la escena del entierro de la joven. La prepara otra entre Clavijo y un criado, y tiene su culminación en el encuentro con el cadáver de la amada y con el hermano dolorido, que lo mata⁸⁵¹.

En *Clavijo III* el panorama se amplía y enriquece: por un lado, para ofrecer una versión más completa y real de los hechos; por otro, en el entramado de decisiones y actos contradictorios que definen al personaje de Clavijo. Se empieza ofreciendo una entrevista entre los enamorados, en que ella le despide porque le *da largas* en sus planes de matrimonio⁸⁵². Los motivos reales no se expresan en forma de diálogo: o los aporta el narrador, o los intuimos a través de los brutales comentarios, en otro diálogo, de don Antonio Portugués. El conflicto prosigue: por la conversación de las hermanas sabemos de la carta que escriben al hermano, en demanda, no de ayuda directa, sino de

⁸⁵⁰ Segundo tiempo.

⁸⁵¹ Sexto tiempo.

una recomendación al embajador francés⁸⁵³. Hay un encuentro, cordial, entre el francés y el español⁸⁵⁴, y llega por fin la escena culminante. No era posible repetir los largos parlamentos de la primera variación, con los que tampoco está de acuerdo el autor: se centra en las amenazas y en la redacción de la declaración en su contra por el propio Clavijo, a la fuerza. Se vuelve contra la versión autoidealizada de Beaumarchais, y es de una fuerza dramática mayor. La intervención del narrador, presente, no lo es tanto como para quitarle protagonismo a la escena: algunos pensamientos y acciones adyacentes⁸⁵⁵. Los pasos siguientes son: Beaumarchais habla con el marqués de Ossun, el embajador francés, para pedirle consejo, no para casar a la pareja, sino para vengarse del archivero⁸⁵⁶; de Clavijo, por diálogo entre el jefe, don Antonio Portugués, y el empleado, Sebastián Meléndez, sabemos que ha huido al Cuartel de los Inválidos; son ellos los que planean liberarle del compromiso haciéndole firmar otro, con fecha anterior, obligándose con la criada Urbana Lobillo, con quien había tenido Clavijo años atrás una aventura⁸⁵⁷. Efectivamente, ella firma esa declaración que le permite reclamar una promesa de matrimonio cuando quiera⁸⁵⁸. Clavijo intenta advertir a María Luisa del peligro que corre su hermano con ese comportamiento⁸⁵⁹. A través de un

⁸⁵² *Decimoprimer tiempo, Clavijo, en OO.SS., pp. 1055 y ss.*

⁸⁵³ *Decimoquinto tiempo, Op. cit., p. 1064.*

⁸⁵⁴ *Decimoséptimo tiempo, Op. cit., pp. 1069, 1070.*

⁸⁵⁵ *Decimonoveno tiempo, Op. cit., p. 1073 y ss.*

⁸⁵⁶ *Vigésimo tiempo, Op. cit., p. 1976 y ss.*

⁸⁵⁷ *Vigésimo segundo tiempo, Op. cit., p. 1080 y ss.*

⁸⁵⁸ *Vigésimo tercer tiempo, Op. cit., p. 1084 y ss.*

⁸⁵⁹ *Conversación con el soldado que lleva la carta, Vigésimo cuarto tiempo, Op. cit., p. 1086.*

diálogo con las hermanas, sabemos que Lisette ha visto a su amante, que él le ha puesto al corriente de las tropelías de su hermano. Ella decide renunciar a cualquier derecho de matrimonio⁸⁶⁰. Pero Beaumarchais también cuenta con la ayuda de amigos: el abate Bievardi intenta presentar un contrato de matrimonio falso en la Vicaría. El funcionario no se lo acepta⁸⁶¹, pero surge la idea de humillar a Clavijo obligándole a casarse con Urbana. Beaumarchais quiere hablar con el embajador⁸⁶², que le advierte que debe marcharse porque se ha dictado orden de prisión contra él. Don Ricardo Wall le promete el cese para el archivero⁸⁶³. Bievardi sigue con su intento: procura averiguar quién es Urbana⁸⁶⁴, y se pone al habla con su novio, Mirandela, para que, por dinero, acepte reclamar la promesa de matrimonio de Clavijo; no lo logra⁸⁶⁵. La conclusión del conflicto amoroso queda a cargo del narrador (pero aún se ofrece otra escena de juego, cuyo sentido se desentraña en un brevísimo diálogo entre un embajador y un subalterno: Beaumarchais y Bievardi jugaron en una fiesta con cartas marcadas).

En *Aventuras del submarino alemán U...* el diálogo tiene poco valor estructurador, dada la importancia del monólogo narrativo del protagonista. Su interés está en ser vehículo de extrañamiento a través del cual se conoce e indaga en un mundo desconocido, y a través del cual se satisface esa necesidad

⁸⁶⁰ *Vigésimo cuarto tiempo*, *Op. cit.*, p. 1086 y ss.

⁸⁶¹ *Vigésimo quinto tiempo*, *Op. cit.*, pp. 1089 y 1090.

⁸⁶² *Vigésimo sexto tiempo*, *Op. cit.*, p. 1092 (aunque, por error, en la edición de OO.SS. esta página figura como 1094).

⁸⁶³ *Vigésimo séptimo tiempo*, *Op. cit.*, pp. 1095, 1096.

⁸⁶⁴ *Vigésimo octavo tiempo*, *Op. cit.*, pp. 1098, 1099.

⁸⁶⁵ *Vigésimo noveno tiempo*, *Op. cit.*, p. 1099 y ss.

de saber. En este sentido interpretamos varios diálogos entre el viajero y el teniente : el del capítulo VII - que continúa en el VIII, aunque con otro valor -, que recoge las incidencias del combate y algunas de las técnicas y estrategias utilizadas ; el del capítulo X, que sirve para dar a conocer el ataque a Gibraltar ; el del capítulo XV⁸⁶⁶, que notifica la avería causada en el submarino por un falso barco hospital ; y el del capítulo XVI, a través del cual sabemos de su participación en la detección del cable de unos pescadores de minas y de la avería causada en la hélice. Consideramos que se trata de diálogos de función sintáctica porque establecen los hitos principales de la travesía ; se mezclan con varios más - ellos mismos participan de este carácter - de tipo fundamentalmente semántico, que veremos enseguida.

b) Diálogo con valor semántico. El valor semántico del diálogo es el uso más *tradicional* : busca la caracterización de los personajes a través de la palabra, bien propia, bien ajena - a través de comentarios de otros personajes -. En *Fiebre de amor*, en el capítulo primero, la frivolidad de Isabel y Antonia, que saltan de un tema a otro, desprecian las ocupaciones y opiniones de Lorenzo, y se interesan por temas intrascendentes, sobre todo por los vestidos y la moda. A través del diálogo realizan cierto estereotipo de lo femenino, poco favorable, muy adecuado, por otro lado, para el tipo de novela frívola de que se trata. Bien es verdad que el narrador ha ido también aportando algunos datos en este sentido, al igual que sobre el uso de ciertas expresiones a la moda, vigentes en

⁸⁶⁶ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, pp. 158, 159.

la *buena sociedad*, que utilizan en sus parlamentos. En el capítulo II⁸⁶⁷, la ironía de Lorenzo ante los intereses de ellas y la forma en que desprecian lo suyo, que le lleva a imitar incluso su forma de hablar, define no ya una personalidad, sino una conciencia de las propias circunstancias y un estilo vital, el talante con que se encaran ellas. En el capítulo III se nos ofrece, primero en estilo indirecto libre, después en estilo directo, la versión del propio protagonista masculino, de Lorenzo, catalizador del punto de vista de la novela, sobre el modo de ser del resto de los personajes. Casi todas las personalidades quedan reflejadas a través de los diálogos : la perspicacia, inteligencia y delicadeza de Emilia, sin ñoñería, en el capítulo IV ; y su "mundo" al charlar, sin escandalizarse, con Pangolín⁸⁶⁸ ; el cinismo de éste⁸⁶⁹ ; en el capítulo XI, la pedantería de don Cayo, previamente explicada por el narrador y por Lorenzo, que se convierte en amaneramiento senil al intentar seducir a Filo⁸⁷⁰, y en dignidad falsamente ofendida al reprender, para que le revele su técnica de seducción, a Ricardito Pangolín⁸⁷¹. Por fin, en los capítulos XIII y XVII, el inocente ruralismo de los criados al enfocar sus relaciones ; y en el XX y el XXIII, la ceremonia ampulosa de don Francisco de Gumiel.

En una novela de gran fuerza teatral como es *Fernanda*, las informaciones iniciales aportadas por los diálogos sirven para presentar a los personajes. En el capítulo I, por el diálogo entre Julio y don Remigio ya sabemos que se trata de

⁸⁶⁷ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 17 y ss.

⁸⁶⁸ *Op. cit.*, cap. VI, p. 59 y ss.

⁸⁶⁹ Capítulos VI, VIII y XII.

⁸⁷⁰ Capítulos XII y XVIII.

artistas. Así es como conocemos las diferencias de carácter y de enfoque de la vida del joven pintor y de don Claudio : éste se deja adular, engañar⁸⁷², y reconoce que aspira a la gloria, pero no sin la colaboración de la prensa, ni tampoco sin dinero⁸⁷³; aquél manifiesta sus ideales, un tanto extemporáneos, rebatidos por casi todos, ya desde los capítulos iniciales⁸⁷⁴. Otras cualidades de Julio resaltan en sus diálogos con otros personajes : su delicadeza, no exenta de sinceridad, al darle a Fernanda su opinión sobre la obra de don Claudio⁸⁷⁵, la satisfacción por su obra en tanto que ha puesto en ella toda su ilusión y su esfuerzo, y su espíritu de sacrificio⁸⁷⁶. Igualmente contrastan los ideales de Julio y los de Felipe y Beatriz : por las referencias sobre el primero en la conversación de los otros personajes, y sólo defendido por Fernanda⁸⁷⁷; mientras, la hermana menor no tiene escrúpulos en el modo de obtener lo que desea⁸⁷⁸; y Felipe admite este juego por lo que le beneficia, en tanto que, a través de don Leandro y de su novia, puede lograr un acta de diputado : se muestra tolerante con el senador que se ha quedado a solas con ella⁸⁷⁹. Finalmente, cuando es ya Julio quien se queda con la medalla y la familia parece aceptar los hechos, y cuando el joven cede la parte económica del premio, los novios le recuerdan la parte

⁸⁷¹ Capítulo XII.

⁸⁷² Cap. X, *OO.SS.*, p. 183.

⁸⁷³ Cap. XIV, *Op. cit.*, pp. 190, 191.

⁸⁷⁴ Cap. IV, *Op. cit.*, pp. 168 - 171 ; y cap. V, pp. 171 - 174.

⁸⁷⁵ Cap. IX, *Op. cit.*, pp. 180 - 182.

⁸⁷⁶ Cap. XIX, *Op. cit.*, pp. 199 - 201.

⁸⁷⁷ Cap. VI, *Op. cit.*, pp. 175, 176.

⁸⁷⁸ Cap. V, *Op. cit.*, pp. 173 - 175 ; Cap. XV, pp. 191, 192 ; cap. XVI, pp. 193 - 195 ; cap. XXIV, pp. 211, 212.

⁸⁷⁹ Cap. XI, *Op. cit.*, p. 184, 185.

práctica de su gesto : debe endosar las letras porque, si no, no podrán cobrarlas. La protagonista femenina queda retratada a través de sus palabras como alguien quizá tímido, discreto y bondadoso. Destaquemos su intervención junto a Beatriz en el capítulo XV, donde medita sobre la justicia y muestra sus verdaderos sentimientos hacia su padre⁸⁸⁰. Don Leandro queda retratado en todas sus intervenciones, también por culpa de la actitud de los demás personajes, como el poderoso ; la persona capaz de llevar a la realidad los sueños de muchos de los personajes, pero que, sin embargo, no es el benefactor inofensivo : la zafiedad con que apremia a Fernanda para que cumpla su parte de la promesa⁸⁸¹, o el cinismo con que acepta, al ser descubierto, que está casado⁸⁸². Finalmente, García Lija realiza a la perfección su tipo negativo, también orientado por el narrador con sus comentarios : su pedantería, su forma atildada de pronunciar y su superioridad despectiva hacia todos⁸⁸³. Incluso los personajes secundarios se definen por su forma de hablar y por lo que dicen : Olías el segoviano⁸⁸⁴ o Damián Buzón y su ceremonia⁸⁸⁵.

En *Los tres retratos* el diálogo con valor semántico cobra de nuevo una gran importancia, especialmente por lo que se refiere a los personajes secundarios, cuya participación en la acción es menor : Pepito Andueza, cuya misión de contrafigura artística de Miguel se cumple a través de los diálogos

⁸⁸⁰ *Op. cit.*, pp. 191, 192.

⁸⁸¹ Cap. VII, *Op. cit.*, pp. 176 - 178.

⁸⁸² Cap. XVI, *Op. cit.*, pp. 193 - 195.

⁸⁸³ Cap. III, *Op. cit.*, pp. 167, 168 ; cap. XIII, p. 189.

⁸⁸⁴ Cap. I, *Op. cit.*, p. 161, 162 ; cap. III, pp. 167, 168.

⁸⁸⁵ Cap. VIII, *Op. cit.*, pp. 178 - 180.

con éste⁸⁸⁶; sus matices negativos, su actitud despectiva de personaje despreciable, por su forma de encarar, no sólo el arte, sino también la vida, se observan también en sus diálogos con el portero y con Elena el mismo día del entierro de los jóvenes: altivo, orgulloso y lleno de superioridad en el primero⁸⁸⁷ y absolutamente inoportuno y falto de delicadeza en el segundo⁸⁸⁸. Son mucho más interesantes en el caso de personajes que cuentan además con un protagonismo en la acción, como son Basilio y Elena: los diálogos de tipo sintáctico se ven complementados por los de esta clase, resultando un panorama más rico en tintes psicologistas. El personaje de Basilio está trazado con mayor nitidez, y, a través de sus diálogos, podemos seguir la evolución de sus sentimientos, expresados de una forma algo retórica, hasta pedante: desde la impaciencia inicial, sólo frenada por las dudas sobre si será aceptado o no por ella⁸⁸⁹; la vehemencia y pasión con que anuncia y defiende su amor, ya declarado, a Elena; incluso por encima de las sospechas de que el dinero de ella la hace más atractiva⁸⁹⁰; y, por fin, el trágico entusiasmo con que defiende la vida ante su amada, el amor y la paternidad, frente a una vida estéril, frente a la muerte. No conseguir realizar este ideal, dice, le llevaría irremisiblemente al suicidio⁸⁹¹. El personaje de Elena se concibe lleno de elegancia, también espiritual, quizá algo convencional, y de delicadeza: así se observa en su

⁸⁸⁶ Cap. II, en *OO. SS.*, pp. 370 - 373.

⁸⁸⁷ Cap. XXV, *Op. cit.*, p. 429 - 431.

⁸⁸⁸ Cap. XXVI, *Op. cit.*, p. 433 y ss.

⁸⁸⁹ Cap. VI, *Op. cit.*, pp. 382 - 385.

⁸⁹⁰ Cap. IX, *Op. cit.*, pp. 390 - 392.

⁸⁹¹ Cap. XXX, *Op. cit.*, pp. 443 y ss.

primera intervención en el grupo del estudio de Torralta⁸⁹². Al conocer el amor de su amigo, ya intuido y correspondido, a pesar de cierta dosis de desconfianza, actúa como en un juego social, halagada⁸⁹³. Pero el golpe con la realidad le hace perder su rumbo, su seguridad, y queda a merced de los hechos, a merced de los demás personajes : no es capaz de aceptar la frialdad, que la culpa, de don Ambrosio⁸⁹⁴, y es arrollada por la vehemencia de Basilio en la defensa de sus sentimientos, mientras sólo puede balbucir unas pocas palabras llenas de tópicos, sin argumentos y hasta cursis, con las que intenta, sin conseguirlo, romper con el ingeniero y lograr de él el sacrificio de renunciar a ella. El personaje de Miguel Torralta queda un tanto fuera de todos estos acontecimientos, y de todos estos sentimientos, por tanto : su preocupación es el arte. Sí es de destacar, sin embargo, la ironía con que tiñe sus intervenciones en los diálogos citados, de donde resulta su desdramatización.

En *Bienandanzas y fortunas* de nuevo es necesario distinguir entre los personajes principales y aquellos que no lo son. De los dos señores, tenemos más intervenciones en estilo directo y en forma de diálogo del señor de Mendoza, cuya perspectiva queda así quizá privilegiada en ciertos momentos de la novela. Sus intervenciones oscilan entre dos polos aparentemente opuestos : la cólera y el buen humor. Sin embargo, ambos tienen el denominador común de la violencia, la altivez y quizá el laconismo. Colérico se muestra con don Lope : cuando es éste y no él quien consigue dar caza al

⁸⁹² Cap. VIII, *Op. cit.*, pp. 386 - 389.

⁸⁹³ Cap. XI, *Op. cit.*, pp. 295 - 296.

jabalí⁸⁹⁵, cuando su hermana regresa al hogar familiar huyendo de su marido don Íñigo de Guevara - aunque aquí hay un indudable fondo de satisfacción, pues le permite romper una tregua que nadie deseaba ⁸⁹⁶ - ; o cuando su yerno tiene la intención de saludar a *andre* Sancha interrumpiendo sus maquinaciones para la venganza⁸⁹⁷. Naturalmente, también se muestra así con don Íñigo. Los diálogos en que su talante es de buen humor coinciden con las escenas más terribles : la deshonra simbólica de su hermana y esposa de su enemigo⁸⁹⁸, el acuerdo para la lucha en el monte Arrato⁸⁹⁹, y con el encuentro con la concubina de don Íñigo, Chacha Beltz, que también ha escapado y se pasa a su bando⁹⁰⁰. La caracterización del señor de Guevara a través de este tipo de diálogo es, en proporción, mucho más escasa. Se limita a destacar su desinterés por cualquier asunto que no sea Chacha Beltz primero y la bocina de cuerno después⁹⁰¹. Magistral parece la versión que de doña Sancha ofrecen los diálogos en que interviene, especialmente el del capítulo XVI⁹⁰² : su altivez y su saña con propios y extraños, siempre desde un tono de superioridad tranquila, desquiciante para los demás ; bien es verdad que se apoya con los comentarios

⁸⁹⁴ Cap. XXVII, *Op. cit.*, p. 435 - 437.

⁸⁹⁵ Cap. V, en *OO. SS.*, pp. 722, 723.

⁸⁹⁶ Cap. VIII, *Op. cit.*, p. 728 - 730.

⁸⁹⁷ Cap. XXIV, *Op. cit.*, p. 761.

⁸⁹⁸ Cap. XXXIV, *Op. cit.*, pp. 781, 782.

⁸⁹⁹ Cap. XL, *Op. cit.*, p. 793.

⁹⁰⁰ Cap. XLIV, *Op. cit.*, pp. 803, 804.

⁹⁰¹ Cap. XXXIV, *Op. cit.*, pp. 781, 782.

⁹⁰² *Op. cit.*, pp. 743 - 745.

del narrador y de otros personajes⁹⁰³. Por último, el más joven de la familia, Dieguito Hurtado de Mendoza : su función en la novela es fundamental, como instrumento de la venganza del clan, pasados los años. Sin embargo, quizá por ello mismo, sus intervenciones en diálogos y en estilo directo son muy limitadas : escuetas y altivas⁹⁰⁴, y hasta despectivas con Chacha Beltz, en la ocasión en que ella le compra, por compasión, los despojos del señor de Guevara⁹⁰⁵. La función del personaje sobrepasa su propia personalidad, que, incluso así, destaca en su grandeza trágica.

La peculiar y poderosa personalidad de don Joanes queda patente en varios diálogos con importante valor semántico, como ya señalábamos en otro lugar : no sólo por el tono o el contenido, sino también por el lenguaje utilizado⁹⁰⁶. Sus intervenciones son de dos tipos, y corresponden con su evolución personal : al principio de la obra se caracteriza por su violencia verbal, tanto al imponer paz a los banderizos de las casas rivales⁹⁰⁷, como al defender la honestidad de un sacristán o la, falsa, suya propia⁹⁰⁸, o mintiendo acerca del rapto de Chacha Beltz⁹⁰⁹ ; después evoluciona hacia una sombría humildad y recogimiento, ya más consciente de la realidad, tras perder a su mujer y decidirse finalmente a profesar⁹¹⁰. El contrapunto de esta vorágine de

⁹⁰³ *Op. cit.*, p. 759.

⁹⁰⁴ Cap. LI, *Op. cit.*, p. 819 ; cap. LV, pp. 827 - 829.

⁹⁰⁵ Cap. LVI, *Op. cit.*, p. 831.

⁹⁰⁶ *Vid. Caracterización de los personajes por el lenguaje.*

⁹⁰⁷ Cap. II, *Op. cit.*, pp. 715 - 718.

⁹⁰⁸ Cap. III, *Op. cit.*, p. 718 - 720.

⁹⁰⁹ Cap. XXII, *Op. cit.*, pp. 757, 758.

⁹¹⁰ Cap. XXXVIII, *Op. cit.*, pp. 789, 790 ; cap. XXXIX ; pp. 791, 792.

violencia lo constituye la pareja formada por Lope y María de Mendoza, cuyo lenguaje difiere sustancialmente, como se ve en el apartado correspondiente, del de los demás personajes: más suave y culto, más castellanizado. Su aportación, siempre desoída, es la de la sensatez frente a la barbarie del resto de los personajes⁹¹¹; y la consternación en los diálogos entre ellos⁹¹².

Igualmente, en el caso de Chacha Beltz el lenguaje se adecua muy bien al personaje, por lo que los diálogos adquieren necesariamente valor semántico: a una forma de expresión zalamera, popular y llena de gracia corresponden intervenciones en que logra *conmover* a los personajes masculinos: su despreocupación, la capacidad de adaptarse a todas las situaciones, por nuevas o desfavorables que sean, su volubilidad, sus caprichos...⁹¹³. Sin embargo, pasados los años, experimenta una evolución hacia, primero, una nostalgia por los tiempos pasados, que le hace despreciar las comodidades y la complacencia del judío Michael⁹¹⁴, y una seguridad y responsabilidad con el pasado, consecuente con quien a ella le hizo el bien, que le hace enfrentarse a Diego Hurtado de Mendoza⁹¹⁵.

Otros personajes tienen un carácter secundario, con intervención accesoria en la trama, y alimentan más bien el grupo de diálogo con valor mimético de la sociedad, que veremos después. Destacaremos, sin embargo,

⁹¹¹ Cap. X, *Op. cit.*, pp. 732, 733; cap. XI, pp. 733, 734; cap. XIV, pp. 740, 741.

⁹¹² Cap. XXIII, *Op. cit.*, p. 759.

⁹¹³ Cap. XVIII, *Op. cit.*, pp. 748, 749; cap. XIX, pp. 749, 750; cap. XLI, pp. 796, 797; cap. XLII, p. 799; cap. cap. XLIV, pp. 803 y 804...

⁹¹⁴ Cap. LII, *Op. cit.*, p. 820.

⁹¹⁵ Cap. LVI, *Op. cit.*, p. 831; y cap. LII, p. 820.

uno de ellos : el de la abuela Mayor. Sus rasgos van más allá de sí misma, en el sentido de que no se limitan a ser los de una vieja astuta, evasiva siempre⁹¹⁶, consciente del poder que otorga la información a quien la posee y es capaz de utilizarla en beneficio propio⁹¹⁷. Es índice de todo un ambiente de ocultación y de tensiones que, podemos afirmarlo, es clave en toda la novela : combina por tanto ese valor semántico con el mimético de una determinada sociedad.

En *La nao Capitana* el personaje del capitán Arcaute es en torno a quien gira la acción. Esto sucede en dos frentes o sentidos : primero, en su faceta profesional, en la que se caracteriza por su dureza : así, su severidad con el marino responsable de que haya entrado un extraño en la nave⁹¹⁸ y con el polizón, desconocido primero⁹¹⁹, después intuido como amenaza, hasta llegar a su enfrentamiento personal, inexplicable, visceral, de casta, con *el Fugitivo*⁹²⁰. En este caso destaca su humanidad, pese a todo, con los culpables, y su ira no contenida cuando éste da a conocer la verdad de lo que ha pasado a las dos hermanas huérfanas⁹²¹. En otro orden de cosas, es un buen jefe, que disculpa las debilidades de sus subordinados, siempre que no afecten a su trabajo, como la de Frasco y su *encuentro* con la bebida al llegar a puerto⁹²²; y un patriota consciente, capaz de analizar las consecuencias, positivas y negativas, de la

⁹¹⁶ Por ejemplo, en el capítulo XXII, *Op. cit.*, p. 756, sobre el rapto de Chacha Beltz.

⁹¹⁷ Cap. XXI, *Op. cit.*, pp. 753 - 755.

⁹¹⁸ *OO. SS.*, p. 499.

⁹¹⁹ *Op. cit.*, pp. 496 - 498.

⁹²⁰ *Op. cit.*, p. 510 y ss. ; pp. 568 - 570.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *Op. cit.*, pp. 471 - 473.

empresa española en América, en diálogo con los sacerdotes⁹²³. En segundo lugar, y este es el otro eje de su personalidad y de los diálogos, en su faceta personal, se muestra servicial con los pasajeros⁹²⁴; y en el amor, oscila entre cierta cortesanía en el trato con las mujeres⁹²⁵, la tosquedad del marino poco acostumbrado a galanterías⁹²⁶ y cierta indefensión, ya enamorado, ante Trinidad, que, en ocasiones solamente, lo maneja a su antojo⁹²⁷. El personaje de *el Fugitivo*, inadaptado, soberbio, destaca por la altivez de sus intervenciones, siempre escuetas y misteriosas. Nunca demuestra miedo⁹²⁸, aunque sí es capaz de fingir para ser aceptado como marino en la nao⁹²⁹ o de adoptar un tono lastimero para seducir a la incauta Mencía⁹³⁰. En los momentos en que descubre algo más su personalidad se percibe su odio intenso, incontrolado, hacia los cristianos⁹³¹, y su desprecio por esta religión; al que renuncia en cierta forma para seguir el mismo camino hacia la eternidad, sea el que sea, que su amada Estrella⁹³². Sólo en este momento se descubre una desesperación humana auténtica, que le hace aceptar incluso la ayuda del sacerdote. En Estrella, cuyas intervenciones son escasísimas - y eso la dota de misterio -, se observa con toda claridad dos aspectos de la misma personalidad: la tímida altivez

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ *Op. cit.*, pp. 473 - 475.

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ *Op. cit.*, pp. 487 - 490.

⁹²⁷ *Op. cit.*, pp. 513 - 515.

⁹²⁸ *Op. cit.*, pp. 496 - 498.

⁹²⁹ *Op. cit.*, p. 510 y ss.

⁹³⁰ *Op. cit.*, pp. 508, 509.

⁹³¹ *Op. cit.*, pp. 568 - 570.

correspondiente a su rango social y a su sexo, en su momento, que le hace desistir en el intento de que suba a bordo su amante⁹³³, y la resolución y seguridad que la define realmente, faceta que sólo conoce el sacerdote en su terrible confesión anterior al suicidio⁹³⁴. El personaje de Aspiazu resulta en parte un tanto convencional, por su sencillez, agobiado por el peso de su función y propenso a las vaguedades teológicas⁹³⁵; pero también de una gran modernidad, y precisamente por la misma razón, que le hace ser, pese a las vacilaciones, comprensivo con las debilidades humanas⁹³⁶.

La joven Trinidad es un personaje de gran carácter: con gracia andaluza⁹³⁷, quiere tiranizar al capitán con sus caprichos, y lo consigue cuando él quiere⁹³⁸; aunque con sus actos sabe estar a la altura de las circunstancias, colaborando en el cuidado de los heridos, etc., su mundo femenino no acaba de encajar, porque el autor así lo quiere, en el duro, violento y lleno de responsabilidades del que luego es su esposo: así lo demuestra en la escena en que llega a humillarse, a arrodillarse llorando frente al capitán, para intentar conseguir que perdone al marino culpable de la entrada del polizón⁹³⁹. Su hermana Mencía es un alma simple, una niña inocente llena de miedo y

⁹³² *Op. cit.*, pp. 572 - 574.

⁹³³ *Op. cit.*, p. 479.

⁹³⁴ *Op. cit.*, pp. 529 - 531.

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ *Op. cit.*, pp. 572 - 574, y 579, 580, respectivamente.

⁹³⁷ *Op. cit.*, p. 473 y ss.

⁹³⁸ *Op. cit.*, pp. 487 - 490, y 513 - 515, respectivamente.

⁹³⁹ *Op. cit.*, p. 500.

compasión : es lo que la pierde frente al *Fugitivo*⁹⁴⁰. Más tarde vive su aventura como un mal sueño, del que no ha sido del todo responsable, del que culpa al mar⁹⁴¹.

Varios personajes más se encuentran representados a través de diálogos de tipo semántico, aunque su importancia en la trama va disminuyendo. El primero de todos, sin duda, ha de ser Rui Gutierre del Burgo. Su humildad, su honestidad, se consideran paradigma de las cualidades positivas, primitivas, de la raza hispana, virtudes sobre las cuales debe realizarse la empresa americana. Sus intervenciones no son abundantes, pero sí muy significativas : su dialecto arcaizante y rural⁹⁴², su tono respetuoso, que se hace respetar, y su ejemplo de amor conyugal, dolorido, a la muerte de su esposa⁹⁴³, lo dignifican y hacen coherente su participación en el juicio contra los amotinados.

En las tres versiones *Clavijo*, el enfoque que se da a los personajes obviamente varía, como ya hemos visto, con el consecuente reflejo en el valor semántico de los diálogos. En la primera versión no importa tanto el trazado de los caracteres como el establecimiento de unos hechos de forma al parecer interesada. De ahí dos consecuencias : la preponderancia del personaje de Beaumarchais, desde cuya perspectiva se narra todo - excepto en los momentos en que el narrador que está fuera de la historia hace las pertinentes aclaraciones -; y el tono de entereza, de dominio de la situación desde la

⁹⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 508, 509.

⁹⁴¹ *Op. cit.*, pp. 579, 580.

⁹⁴² *Op. cit.*, p. 486.

⁹⁴³ *Op. cit.*, p. 507.

perspectiva de la justicia y la razón, que le caracteriza⁹⁴⁴. Por contra, el apocamiento y las vacilaciones del oponente, Clavijo⁹⁴⁵. María Luisa, entonces, no es más que una esquemática comparsa de los deseos de venganza del hermano⁹⁴⁶. Parecido esquematismo encontramos en la segunda de las versiones, aderezado además por el tinte dramático que hereda de la fuente teatral. En los primeros diálogos se parte de una situación de cortesía social, que, además de introducir la cuestión, dirige al personaje del español hacia un convencionalismo que se presenta como causa de su desinterés por María : con don Carlos, que le halaga⁹⁴⁷ ; o en boca de don Buenko, que lo presenta como poderoso y cobarde⁹⁴⁸. La escena cumbre es la del entierro de la joven muerta de amor, en que los dos oponentes hacen gala de una retórica sobredimensionada, un poco de opereta : uno arrepentido, otro justamente airado. Ella aparece como heroína romántica, víctima inocente, llorosa, emitiendo gemidos y suspiros continuos⁹⁴⁹. Por último, dos nuevos caracteres en contraposición : el práctico, materialista don Carlos, que malaconseja a Clavijo⁹⁵⁰, y el idealista, violento y honorable don Buenko, depositario del espíritu español de la venganza⁹⁵¹. En todo caso, intervenciones muy breves, esquemáticas, y *falsas*, retóricas.

⁹⁴⁴ *OO. SS.*, pp. 1007 ; 1008 - 1010 ; 1011, 1012 ; y 1014, respectivamente.

⁹⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 1008 - 1010 y 1011, 1012.

⁹⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 1013, 1014.

⁹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 1021.

⁹⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 1024, 1025.

⁹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 1024, 1025 y 1027, 1028.

⁹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 1024.

⁹⁵¹ *Op. cit.*, pp. 1022 y 1024, 1025.

Ya hemos dicho en varias ocasiones que la versión más valiosa de *Clavijo* es la tercera, la que ofrece, entre otras cosas, una visión más amplia, más rica y más humana de los personajes. Para ello, como hemos dicho, se indaga en los antecedentes de los mismos, presentándolos en situaciones accesorias que ilustran acerca de su personalidad. Esto sucede especialmente con Beaumarchais y su hermana. Del primero contamos con varios diálogos en Francia, previos a su llegada a España : uno, referido en estilo directo por *mme. Duverney* , con un joven que pretende humillarle obligándole a reparar su reloj en público, y con el que se comporta con aparente exquisita cortesía que esconde una gran sangre fría a la hora de reclamar una posición social que no le corresponde, pero a la que cree tener derecho⁹⁵². En otras ocasiones, que así lo exigen para la consecución de fines muy concretos, se muestra retórico, declamatorio, como en su entrevista con las princesas, de la que sale como el hermano desdichado que se dispone a vengar la afrenta⁹⁵³ ; o ceremonioso y frío, como con el embajador en España, esperando que le ayude en sus pretensiones⁹⁵⁴. La faceta privada de Carón de Beaumarchais se nos ofrece mucho más natural, más humana y, posiblemente más real : con Duverney acerca de los negocios es alegre, resuelto, y dotado de un gran sentido práctico⁹⁵⁵, al igual que con Clavijo, con el que, en un principio, espera llegar a

⁹⁵² *Op. cit.*, p. 1037.

⁹⁵³ *Op. cit.*, p. 1040.

⁹⁵⁴ *Op. cit.*, pp. 1076 - 1078.

⁹⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 1042, 1043.

un acuerdo⁹⁵⁶. El trato con su hermana Josefa es familiar⁹⁵⁷. Sin embargo, la conclusión final a la que llega el narrador, después de este estudio bastante completo de la personalidad del francés, es negativa : así se nos hace saber en otro diálogo, de otros personajes, los empleados de la embajada rusa, acerca de Beaumarchais y su amigo italiano : es un vividor sin escrúpulos, tramposo y sin honor, por cuyo contraste el español Clavijo queda dignificado, si no disculpado, en todo este episodio. Quizá por ello sus intervenciones son menos frecuentes, y basta con presentarlo como modesto, sencillo y cortés⁹⁵⁸, y esencialmente dubitativo⁹⁵⁹.

Algo parecido sucede con María Luisa, Lisette en esta versión, que adquiere sin embargo contornos verdaderamente humanos, mucho más convincentes que en las anteriores versiones : no es ya la damisela llorosa e indefensa, sino una mujer segura y resuelta, como atestiguan diálogos aparentemente intrascendentes en los que comenta episodios de su actividad cotidiana⁹⁶⁰. Contrapunto de la indecisión perpetua de su subordinado es don Antonio Portugués, jefe de Clavijo. Quiere protegerle, indignado, de lo que considera que es una trampa para *cazarle*, con un carácter y una resolución rayanas en la crudeza⁹⁶¹. Finalmente, uno de los hallazgos de Ricardo Baroja es

⁹⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 1069, 1070.

⁹⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 1050 - 1052.

⁹⁵⁸ *Ibid.*

⁹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 1078, 1079.

⁹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 1050 - 1052.

⁹⁶¹ *Op. cit.*, pp. 1078, 1079, y 1080 - 1082.

el personaje de Urbana: su rústica sencillez, con intervenciones breves, contundentes, llenas de buena intención y simplicidad⁹⁶².

En *Aventuras del submarino alemán U...* todo cambia sustancialmente. Más que diálogo de valor semántico lo que encontramos son exclamaciones o comentarios, generalmente llenos de espontaneidad⁹⁶³, del narrador - personaje que se expresa en estilo directo. Complementa así su monólogo narrativo, hilo conductor del relato y de la propia personalidad y carácter⁹⁶⁴. En este esquema, el teniente encaja como soporte de lo anterior: pese a su falta de verosimilitud, es quien da apoyo a la actividad narrativa del protagonista, de forma que se ajusta casi perfectamente a su medida, ignorando condicionamientos como su rango supuestamente superior - al menos, en el submarino -, la posible desconfianza ante un desconocido que accede a información militar y tecnológica en el curso de una guerra, etc.⁹⁶⁵. Aporta, eso sí, una actitud ante la vida nueva, diferente en la vida del narrador personaje: la naturalidad con que se acepta el combate⁹⁶⁶, la comprensión y el respeto al enemigo⁹⁶⁷ y la ausencia de miedo, casi desprecio de la propia vida⁹⁶⁸.

c) Diálogo para la reproducción mimética de la realidad. El diálogo puede tener también una función mimética con respecto a la sociedad, al

⁹⁶² *Op. cit.*, pp. 1058, 1084 y 1085; y 1099 y 1100.

⁹⁶³ Esto nos hace pensar que se trata de un diario escrito sobre la marcha, no meditado posteriormente, y apenas corregido; lo cual beneficia en gran medida el componente narrativo de la novela.

⁹⁶⁴ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, pp. 35 y ss., 49 y ss., 62 y ss., 88 y ss., 149 y ss., y 158 y 159, respectivamente.

⁹⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 35 y ss., 49 y ss. y 62 y ss.

⁹⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 88 y ss.

⁹⁶⁷ *Op. cit.*, pp. 158, 159.

ambiente o a la época en que transcurre el relato, y Ricardo Baroja hace un uso abundante del mismo. Se complace en crear multitud de personajes cuya funcionalidad en la trama es escasa o nula, pero que contribuyen a crear esa *ficción* de una forma convincente, rica y humana. Los matices varían según la novela de que se trate. En *Fiebre de amor*, no ya personajes concretos, sino todos ellos, tienen momentos frecuentes en que dialogan *sin sustancia*, con el único fin de crear el entramado de convencionalismo de buen tono en el que se inscriben unos hechos: Antonia e Isabel comentando una revista de moda⁹⁶⁹, Lorenzo, Emilia y Anselmo sobre sus conocidos⁹⁷⁰, Ricardito y Emilia, más luego Isabel, sobre las audacias amorosas de éste⁹⁷¹, o el mismo y don Cayo acerca de la moral⁹⁷². Incluso cierto diálogo de unas modistillas de la calle de la Montera, galanteadas torpemente por don Cayo, define un ambiente en que el señor explota ciertas ventajas para intentar impresionar a mujeres de clase social inferior⁹⁷³; en *Fernanda* la conversación de las niñas después de salir a ver una función de café vermut⁹⁷⁴; y otro, volviendo a *Fiebre de amor*, entre los dos criados, Perico y Filo, sobre un beso que él le pide a la joven, que pone la condición de la *publicidad* entre las amigas o los conocidos del pueblo para poder valorar positivamente sus intenciones⁹⁷⁵.

⁹⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 149 - 152.

⁹⁶⁹ Capítulo I, *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 11 - 14.

⁹⁷⁰ Capítulo IV, *Op. cit.*, pp. 41 - 47.

⁹⁷¹ Capítulo VI, *Op. cit.*, pp. 59 - 65.

⁹⁷² Capítulo XII, *Op. cit.*, pp. 111 - 116.

⁹⁷³ Capítulo XI, *Op. cit.*, pp. 104 - 106.

⁹⁷⁴ Capítulo V, *Fernanda*, en *OO.SS.*, pp. 172 - 174.

⁹⁷⁵ Capítulo XIII, *Fiebre de amor*, *ed. cit.*, pp. 119 - 124.

En la mayoría de las novelas se crea un grupo más o menos amplio de personajes populares cuya intervención en la trama es accesoria y que, sin embargo, contribuyen a configurar un ambiente social o de época a través de su lenguaje, de sus giros y modismos ; incluso a través de la sola enunciación de sus nombres, como sucede especialmente al principio de *La nao Capitana*⁹⁷⁶. Uno de los preferidos es el de los madrileños castizos, contrapunto, típico o tópico, casi siempre humorístico, de los sucesos principales ; generalmente sirven para relajar la tensión de la acción principal. En *Fernanda* lo constituyen personajes como la portera de la casa de Claudio Amancio⁹⁷⁷ y Damián Buzón y su familia, su mujer y sus hijas, la Chachón y la Pili⁹⁷⁸. En *Los tres retratos* es un pequeño núcleo de gentes populares que asisten al entierro y comentan el crimen de los jóvenes Antoñita y Federico⁹⁷⁹. En *Clavijo III* lo constituyen de nuevo una pareja de espontáneos que ha observado la violenta despedida de María Luisa a Clavijo y la comenta haciendo conjeturas sobre la honradez de ella⁹⁸⁰ ; por supuesto, y como uno de los más interesantes, el mundo de la noche madrileña, con Urbana y las mozas de su mismo oficio, con las que tiene contacto obligado el oficinista Sebastián Meléndez⁹⁸¹ ; el fondo de todas estas mujeres es bueno, puesto que de una de ellas, la Urbana, se deriva la *salvación* de Clavijo respecto a

⁹⁷⁶ OO. SS., pp. 460 - 462 ; 463, 464 ; 521 - 522 ; 527, 528 ; 528 ; 568 - 570 ; o 572 - 574.

⁹⁷⁷ Capítulo I, *Fernanda*, en OO. SS., pp. 161, 162.

⁹⁷⁸ Capítulo XII, *Op. cit.*, pp. 186 - 188.

⁹⁷⁹ Capítulo XXIV, en OO. SS., pp. 427, 428.

⁹⁸⁰ Undécimo tiempo, OO. SS., pp. 1056, 1057.

⁹⁸¹ Vigésimotercer tiempo, *Op. cit.*, p. 1083.

trama urdida por el francés y su amigo⁹⁸²; y, por último, aunque no se trata propiamente de un diálogo, la situación que se da en la embajada rusa con una juerga flamenca, con intervención de una familia gitana que canta y baila⁹⁸³. En las novelas históricas, *La nao Capitana* y *Bienandanzas y fortunas*, estos personajes, además del matiz ideológico que añaden al conjunto - heroísmo dentro de lo jocos, violencia que secunda la de los señores, respectivamente - incluyen el matiz de época correspondiente. Así, en *La nao Capitana*, además de los casos ya citados, el ambiente de confraternización entre las mujeres de mal vivir que salen *deportadas* para América y los marinos⁹⁸⁴, que después se convierte en celos y penalidades a lo largo del viaje⁹⁸⁵; incluso el personaje del espadachín, Rafael de Zalabardo, representa un modo de ser español de la época, valentón, aventurero, honrado, que se traslada al Nuevo Mundo⁹⁸⁶; los entretenimientos en forma de juego y las pendencias que de él derivan⁹⁸⁷, las historias y leyendas acerca del mar⁹⁸⁸, o las conjeturas derivadas de la curiosidad de la gente ante el juicio contra los amotinados⁹⁸⁹; otros diálogos significativos en este aspecto son los, casi monólogos, que constituyen las

⁹⁸² Vigésimonono tiempo, *Op. cit.*, p. 1099 - 1101.

⁹⁸³ Trigésimo tiempo, *Op. cit.*, p. 1104.

⁹⁸⁴ *OO. SS.*, p. 484, 485.

⁹⁸⁵ *Op. cit.*, pp. 521, 522.

⁹⁸⁶ *Op. cit.*, pp. 465, 466 y 484, 485.

⁹⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 485, 486.

⁹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 521, 522.

⁹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 560 y ss.

órdenes de maniobra ante la tempestad⁹⁹⁰ o ante la perspectiva de una buena pesca⁹⁹¹.

Ya hemos dicho que *Bienandanzas y fortunas* no supone el antagonismo entre dos señores únicamente, sino que el enfrentamiento está sustentado por una amplia base social, tan sedienta de sangre, tan contraria a la tregua, como las cabezas visibles de los bandos, a pesar de soportar el peso de la violencia con numerosas muertes y bajas. Ambos grupos de banderizos son iguales en deseos y sentimientos, como se demuestra en los diálogos iniciales en la cocina de Mendoza, cuando la tregua aún no se ha roto⁹⁹². Esto incluye a las mujeres, a pesar de que aparentemente queden un poco al margen, y de que su mundo se vea perturbado en ocasiones por miedos a una llamada a deshora, o adornado y entretenido por canciones alusivas a los hechos más significativos⁹⁹³, o por comentarios acerca de los hombres y las perspectivas amorosas de las jóvenes⁹⁹⁴. El mundo femenino, al menos en su faceta más externa, interesa y preocupa a Ricardo Baroja, como señalamos en otros lugares. Otros momentos de gran importancia son el de la convocatoria de Mendoza a sus banderizos a un almuerzo tras el que se verifica la deshonra contra Guevara en la persona de su esposa. Los personajes populares campan a sus anchas, intuyendo comida abundante y posibilidades de lucha, y haciendo hipótesis sobre lo que sucede y

⁹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 518.

⁹⁹¹ *Op. cit.*, p. 523, 524.

⁹⁹² Cap. I, II, III, *OO. SS.*, pp. 715 ; 715 - 718 ; y 718 - 720.

⁹⁹³ Cap. XII y XV, *Op. cit.*, pp. 735 - 738 y 742, 743.

⁹⁹⁴ Cap. X, *Op. cit.*, p. 733.

la participación de Chacha Beltz en los hechos que perturban a su señor⁹⁹⁵. Otro de los momentos fundamentales es el del mercado de Vitoria antes de la venta de los despojos por Diego Hurtado de Mendoza, en que los vendedores y compradores vocean sus mercancías y hacen comentarios jocosos los unos sobre los otros⁹⁹⁶. Finalmente, y de un modo quizá más accesorio, pero significativo en la configuración del ambiente de una novela histórica, dos episodios importantes, relacionados con el mundo religioso del momento : el del juicio de Dios y sus requisitos⁹⁹⁷, y aquél en el que interviene el judío Michael Salvador, amante de Chacha Beltz ya adulta : la diferencia de punto de vista de unos mismos hechos, que delata diferencias irreconciliables entre las razas o culturas, y que desembocará históricamente en la ruptura : su carácter pacífico⁹⁹⁸ y su ambición económica⁹⁹⁹. No importa su presencia como personaje, sino como elemento de una sociedad de mezclas.

d) Diálogo para la expresión de ideas. Puede servir el diálogo también como medio ideal para la expresión de ideas. En Ricardo Baroja no parece una función fundamental, aunque se da, pues en contadas ocasiones sus novelas pueden considerarse ideológicas ; como máximo encontramos cierta burla irónica de determinados puntos de vista, que en ningún caso llega a la reprensión moral y, por tanto, tampoco a la exposición coherente y sistemática de los conceptos ; quedan, por tanto, estos diálogos, a medio camino de la

⁹⁹⁵ Capítulo XXXIII, XXXV y XLV; *Op. cit.*, pp. 777, 778 ; pp. 783, 784 ; y pp. 804 - 806.

⁹⁹⁶ Cap. LIII, *Op. cit.*, pp. 821 - 823.

⁹⁹⁷ Cap. XXXVIII, *Op. cit.*, p. 789.

⁹⁹⁸ Cap. LII, *Op. cit.*, p. 820.

caracterización semántica de los personajes. Así, en *Aventuras del submarino alemán U...*, contra los excesos del alegato nacionalista y racista del doctor, que defiende los supuestos intereses de la humanidad, pangermanistas, frente a los intereses nacionales individuales; y declara la decadencia de los pueblos mediterráneos; el vaticinio de los Estados Unidos de Europa bajo dirección germana y tras una limpieza étnica de los elementos oscuros, se opone el narrador - personaje, en diálogos significativamente dispersos, entreverados de largos intervalos, narrativos o descriptivos, con poco más que comentarios jocosos, alegando su ignorancia y sus dudas acerca de la salud mental de su interlocutor¹⁰⁰⁰. En *La nao Capitana*, si bien bajo las mismas premisas anteriores, el diálogo de tipo ideológico funciona en su sentido original, y se dirige a un fin concreto gracias a la participación progresiva de los interlocutores, don Antonio y el capitán Arcaute: uno, acerca del carácter de la nao, *un trozo desprendido de España*, en el que, al igual que en el suelo patrio, se mezclan los pueblos; pero que, al llegar a América, constituyen uno solo, con unidad lingüística y de sentir¹⁰⁰¹; y otro, en que los lamentos acerca del despoblamiento de España abren paso a la esperanza por la creación de una nación nueva al otro lado del Atlántico¹⁰⁰².

⁹⁹⁹ Cap. LIV, *Op. cit.*, pp. 824 - 826.

¹⁰⁰⁰ Capítulo VI, IX, XIII, *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, pp. 70 y ss, 112 - 115, y 140, 141.

¹⁰⁰¹ *La nao Capitana*, en *OO. SS.*, p. 471, 472.

¹⁰⁰² *Op. cit.*, pp. 493, 494.

En *Fernanda*¹⁰⁰³, un diálogo breve pero intenso entre el pintor Julio Ferrante y el crítico García Lija, pone al descubierto a través del personaje la visión negativa del autor sobre la crítica de arte, y hace gala de su independencia al respecto, más allá de lo que pueda expresar con su obra. Y sobre el mismo tema artístico, en *Los tres retratos*, el casi duelo dialéctico entre Miguel Torralta y el bohemio Andueza : sobre la supuesta modernidad, sobre las necesidades económicas del artista, sobre la “pose”, sobre las modas, efímeras, que falsean la obra de los pintores...¹⁰⁰⁴; o acerca de las nuevas posibilidades de la pintura gracias a la luz eléctrica¹⁰⁰⁵. En la misma novela, además, ciertas teorías sobre la vida y la naturaleza humana : la imposibilidad de conocer el alma ajena, que nos lleva a la desconfianza¹⁰⁰⁶, y lo diferentes que son las acciones de las personas, aun provocadas por pasiones y deseos idénticos¹⁰⁰⁷; el análisis de los sentimientos contradictorios, presididos por el deseo de renuncia en Elena¹⁰⁰⁸ y por la afirmación de la vida en Basilio¹⁰⁰⁹; y la interpretación astronómico - filosófica que hace don Ambrosio de las relaciones entre Elena, Basilio y Antoñita¹⁰¹⁰. Con todo, como vemos, una representación escasa en el medio de una obra amplia.

¹⁰⁰³ Cap. III, *OO. SS.*, pp. 165 - 167.

¹⁰⁰⁴ Cap. II, *OO. SS.*, pp. 370 - 374.

¹⁰⁰⁵ Cap. XXI, *Op. cit.*, pp. 416 - 419.

¹⁰⁰⁶ Cap. VIII, *Op. cit.*, pp. 386 - 389.

¹⁰⁰⁷ Cap. IX, *Op. cit.*, pp. 390 - 392.

¹⁰⁰⁸ Cap. XXVIII, *Op. cit.*, pp. 438 - 441.

¹⁰⁰⁹ Cap. XXX, *Op. cit.*, pp. 443 - 447.

¹⁰¹⁰ Cap. XIV, XXVII, *Op. cit.*, pp. 339 - 401, y 435 - 437.

e) **Diálogo de relleno.** La mayoría de las partes dialogadas restantes, a las que no hemos hecho mención, responden únicamente a un propósito de *rellenar*. Se trata de diálogos que no aportan nada nuevo, no hacen avanzar la acción, no caracterizan a los personajes ni remiten a la realidad extraverbal; simplemente ilustran o expanden las palabras del narrador, hasta el punto de constituir un doblete expresivo de lo ya dicho de otro modo¹⁰¹¹. Su función, al margen de otras valoraciones, además de su brevedad, es poco importante: o repetir de una forma más visual, relacionada con la tendencia teatral del autor, lo que ya ha dicho el narrador; o relajar la tensión de ciertas escenas; o retardar innecesariamente la acción. Veamos algunos ejemplos más concretos.

En *Fiebre de amor*, una de las primeras obras, y una de las de mayor influencia teatral, Antonia se despide, enfadada, de sus amigas¹⁰¹²; lo cual es consecuencia lógica, que se deduce, de lo que ha estado escuchando Perico; más aún, en el capítulo XI¹⁰¹³ interviene brevemente Filo para anunciar el deseo de Antonia de que le envíen su equipaje, pues ya no irá a La Moreda; también se deducía. Con una intención amplificadora, en el capítulo IV¹⁰¹⁴, un diálogo algo más extenso entre Lorenzo y don Francisco corrobora la señalada afición de éste a obtener toda clase de beneficios gratuitos. Su interés semántico es también evidente. Todavía en *Fernanda* es este fenómeno importante, quizá

¹⁰¹¹ BOBES NAVES, *El diálogo*, Madrid, Gredos, 1992, p. 199. Esta autora considera que este tipo de diálogo es un paso necesario en la evolución de la novela a principios del realismo: el papel del diálogo se intuye, pero aún no se ha definido por completo.

¹⁰¹² Cap. VII, *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 72, 73.

¹⁰¹³ *Op. cit.*, p. 107.

¹⁰¹⁴ *Op. cit.*, p. 37 y ss.

también por el mismo motivo teatral: el autor crea escenas en estilo directo, cuyo vehículo de expresión es el diálogo, con un contenido muy semejante a lo que el narrador ha referido ya. Así, en el capítulo XXVII¹⁰¹⁵, Fernanda comunica a su hermana, Felipe y don Remigio su cambio de decisión respecto a la carta de renuncia de Julio, pese a que ya lo había contado el narrador; en el capítulo XXX¹⁰¹⁶, Beatriz y Julio llegan a un acuerdo para compartir el dinero del premio, después de haberlo insinuado con toda claridad el narrador. Igualmente en *Bienandanzas y fortunas*: después de conocer que don Lope ha matado a un jabalí, por el narrador, aquél dialoga brevemente con su esposa María para darle a conocer estos mismos hechos¹⁰¹⁷; en el capítulo XXIV¹⁰¹⁸, tras saber, gracias al narrador, de la convocatoria hecha por el señor de Mendoza a sus deudos, Mayor y los banderizos comentan este mismo hecho. En el XXIX¹⁰¹⁹, una vez más, María y Lope comentan la espiral de barbarie en la que se hallan los suyos, y expresan sus temores. En *La nao Capitana* se produce una breve advertencia de Frasco Bernáldez al *Fugitivo*, acerca de hechos que ya han sido narrados¹⁰²⁰; y el maestro Barroso repite, y le advierte sobre ello, la sospechosa tendencia del prisionero a conversar con los galeotes¹⁰²¹; o, a resultas de una orden del capitán para que Trinidad abandone el escenario de la lucha, un

¹⁰¹⁵ *OO. SS.*, p. 218.

¹⁰¹⁶ *Op. cit.*, pp. 224, 225.

¹⁰¹⁷ *OO. SS.*, p. 722.

¹⁰¹⁸ *Op. cit.*, p. 760.

¹⁰¹⁹ *Op. cit.*, p. 770.

¹⁰²⁰ *O. SS.*, p. 521.

¹⁰²¹ *Op. cit.*, p. 527.

breve diálogo entre ésta y un marinero andaluz en que le vuelve a explicar la situación¹⁰²². Algo parecido sucede en *Clavijo*, pero con diferencias entre las variaciones: sólo encontramos diálogo de este tipo en la primera, en el momento en que Beaumarchais y su padre comentan lo referido por la hija en la carta que le envía, cosa de la que ya había informado el narrador¹⁰²³. No hay ejemplos en la segunda variación, en que todo, incluido los diálogos, es tan esquemático, ni en la tercera, en que la maestría narrativa se eleva considerablemente.

En algunos momentos, este diálogo de relleno **relaja la tensión** de ciertas escenas en las que se intercala: en *Fiebre de amor*, tras los sucesos hilarantes, tensos, con miss Della, de su equipaje se escapa un gato: lo comentan Lorenzo y Perico¹⁰²⁴; en *Fernanda*, en medio de la tensa espera de la muchacha a que llegue el jurado, dos intrascendentes intercambios de palabras con el guarda¹⁰²⁵. En *Bienandanzas y fortunas*, un también breve diálogo de don Íñigo con su criado acerca de Chacha Beltz, previo al descubrimiento de su desaparición. Su lentitud anuncia la tragedia, la explosión de violencia que de ahí derivará¹⁰²⁶. En *La nao Capitana*, algunos de los coqueteos de Trinidad y el capitán sirven para relajar la tensión de otras circunstancias adyacentes; incluso de sus propios coloquios amorosos: después de la declaración del enamorado, que queda sin responder por parte de ella, se entretienen en charlar acerca de la

¹⁰²² *Op. cit.*, p. 548.

¹⁰²³ Primer tiempo, *OO. SS.*, p. 1006.

¹⁰²⁴ Capítulo XVI, *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 141, 142.

¹⁰²⁵ Capítulo XXVI, *OO. SS.*, pp. 216 y 217..

mejor manera de mantenerse sobre la cubierta del barco sin caer al suelo¹⁰²⁷ ; o toda la tripulación se entrega a los preparativos para un festín de carne de delfín, que precede a la terrible lucha con los piratas¹⁰²⁸. En *Clavijo, III*, el protagonista relaja la tensión de sus contradicciones, entre su atracción por María Luisa y los consejos de don Antonio, con breves conversaciones con don José Quer¹⁰²⁹.

Por último, alguno de los diálogos de relleno, en la gradación que estamos estableciendo, no tienen otro valor que el simplemente **retardatario de la acción**, sin un propósito claro : su contenido tiene escasa relación con la trama y poco aportan al conocimiento de los personajes. En *Fiebre de amor*, la defensa, por parte de Lorenzo de una gramática más lógica¹⁰³⁰ ; una breve charla entre don Remigio Vasares y Julio Ferrante para que aquél consiga entrar a ver la Exposición antes de que se abra al público¹⁰³¹ ; en *Los tres retratos* y en *Clavijo III* esta clase de diálogos dan cuenta innecesaria de determinadas idas y venidas de los personajes¹⁰³².

Hasta aquí hemos hablado de aquellas novelas en que el diálogo goza de una presencia importante. Veamos ahora aquellas en que, por frecuencia de aparición, se ha considerado secundario. En *De tobillera a cocotte* hay que

¹⁰²⁶ Cap. XXVI, *OO. SS.*, pp. 764, 765.

¹⁰²⁷ *OO. SS.*, pp. 490, 491.

¹⁰²⁸ *Op. cit.*, pp. 528, 529.

¹⁰²⁹ Decimocuarto tiempo, *OO. SS.*, pp. 1062, 1063.

¹⁰³⁰ Cap. III, *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 27, 28.

¹⁰³¹ *Fernanda*, capítulo XXI, *OO. SS.*, p. 205.

¹⁰³² Cap. XXVII, XXVIII y XXX, *Los tres retratos*, en *OO. SS.*, pp. 435, 438 y 443 ; y Preludio, decimocuarto tiempo, , y decimosexto tiempo, *Clavijo, III*, en *OO. SS.*, pp. 1033 ; 1062, 1063 y 1066, 1067.

establecer una frontera muy clara entre el diálogo del marco narrativo, que lo configura directamente, sin prácticamente intervención del narrador: su función es tanto sintáctica, pues crea inicialmente la estructura del relato, como mimética, al presentar un ambiente social y cultural que va a definir, al menos, unas expectativas para toda la novela¹⁰³³; e incluso semántico, pues establece ya unas personalidades, principalmente en la oposición entre los caracteres femeninos. Después ya, en el cuerpo de la narración, la presencia del diálogo es mucho menor: además el relato avanza gracias al narrador, por lo que los diálogos pueden definirse más bien como de relleno, con un propósito de recreación escénica. En *Los dos hermanos piratas* no hay apenas diálogo. Todo se limita a contadísimas intercalaciones en estilo directo de lo que dice un personaje, y que frecuentemente no pasa de ser una ilustración de lo que el narrador ya ha presentado: el encuentro entre María y sus hijos, muerto ya Elías¹⁰³⁴, entre Barbarroja y el enviado de Hugo de Moncada¹⁰³⁵, o entre Barbarroja y el sultán¹⁰³⁶; entre Diego de Gaetano, su hija y el espía *fofo e imberbe*¹⁰³⁷. Incluso a veces estos diálogos tienen esa misión ilustrativa, pero a través de anécdotas o cuentecillos, como el del mercenario suizo y el gascón¹⁰³⁸. Con función semántica hay alguno más, relacionado con la personalidad de Barbarroja: el que se produce entre Khair-ed-Din y Elfaruk, el oficial que le

¹⁰³³ Que después se ven defraudadas, como vemos en otro lugar, pues los ambientes son demasiado dispares.

¹⁰³⁴ En *OO. SS.*, I Parte, pp. 1236 y 1237.

¹⁰³⁵ *Op. cit.*, III Parte, p. 1264.

¹⁰³⁶ *Op. cit.*, III Parte, p. 1287.

¹⁰³⁷ *Op. cit.*, V Parte, p. 1331.

¹⁰³⁸ *Op. cit.*, III Parte, p. 1278.

enseña el Corán¹⁰³⁹; otro entre personajes desconocidos, que manifiesta cómo se va creando la leyenda sobre él¹⁰⁴⁰ y cómo declina su fuerza con la vejez¹⁰⁴¹. Por último, uno muy breve de tipo sintáctico, entre Barbarroja y Sinam acerca del rescate de su hijo, que desencadena un ataque a la isla de Elba¹⁰⁴².

En *Pasan y se van* la presencia del diálogo, pese a ser una novela pretendidamente cercana al conductismo, es muy escasa, fragmentada por las intervenciones del narrador, sea para narrar propiamente o para describir. Su carácter es, por tanto, de relleno. Y en *Carnashu*, en que la presencia del narrador-personaje domina la novela, ocurre algo semejante. Son frecuentes, eso sí, las intervenciones de los personajes en estilo directo, generalmente exclamativas; y los escasos diálogos, brevísimos, sirven para corroborar sus palabras.

Es, en definitiva, el diálogo, un recurso importante, que Ricardo Baroja utiliza a conciencia, con una gran variedad de fines y multitud de registros. A pesar de las diferencias entre las distintas novelas, puede decirse que es un rasgo que lo define, acercándolo fundamentalmente a cierto ideal de novela visual, *representada*, en que se reduce la distancia del lector a las cosas; una impresión de cercanía y de verdad que le es muy característica.

¹⁰³⁹ *Op. cit.*, IV Parte, pp. 1299 y ss.

¹⁰⁴⁰ *Op. cit.*, IV Parte, pp. 1307, 1308.

¹⁰⁴¹ *Op. cit.*, V Parte, p. 1358.

¹⁰⁴² *Op. cit.*, V Parte, p. 1349.

C)- Monólogo.

Hemos estudiado las distintas modalidades del discurso exterior - como ejercicio del habla imputable al narrador o a los personajes en escenas -, y hemos citado el discurso interior como transcripción de un acto de pensamiento. Un personaje puede expresarse mediante soliloquios - el llamado monólogo interior es un soliloquio - ; mientras que, propiamente, el monólogo de un personaje implica la presencia de otros dispuestos a escuchar sin intervenir. Efectivamente, además del discurso del narrador, la novela da testimonio de lo que los personajes hablan o, sobre todo, piensan, y las formas de hacerlo son fundamentalmente dos :

- a) la directa, sin intervención textual del narrador
- b) la indirecta, en la que el narrador interviene en mayor o menor medida, presentando o, incluso, reformando o transformando el discurso.

Ambas modalidades nos interesan ahora por cuanto que nos van a permitir conocer ese discurso interior, en cuanto que son transcripción de actos de pensamiento. Las opiniones de la crítica sobre su contenido son variadas : desde *cualquier disquisición que alguien formula en soledad*¹⁰⁴³ - contenido que niega Oscar TACCA¹⁰⁴⁴ -, de contenido racional, sin aportación del inconsciente de su psique ; hasta el descenso al inconsciente, sin intención de análisis u ordenamiento racional - *fluir de la conciencia* -. La forma literaria puede ser

¹⁰⁴³ *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978 (2ª edición).

variada : el estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre. Quedan formulados, pues, los siguientes tipos de discurso interior :

- a) el *monólogo interior indirecto*, en tercera persona, a través de un narrador omnisciente con cuyo discurso se funde el del personaje, formulado en *estilo indirecto libre*
- b) el *monólogo interior directo*, probablemente pronunciado en voz alta por el personaje, pero sin aparente receptor. Es más propio del género dramático y se formula en primera persona. La nula presencia del narrador propicia contenidos *ilógicos de fluir de conciencia* ; aunque también soporta contenidos más racionales, deliberativos o aclaratorios.

En Ricardo Baroja son relativamente frecuentes los dos tipos. En el caso del monólogo interior directo, y como corresponde a un tipo de narrador más tradicional, escasea precisamente ese fluir de conciencia que en la novela moderna ha liberado las fuerzas irracionales de la mente humana. Se reserva más bien para la pura reflexión y deliberación racional. De hecho, el propio autor formula su teoría particular acerca del monólogo - y el soliloquio, pues son términos que usa indistintamente -; haciendo evidente la adscripción eminentemente dramática con que lo concibe, y la necesidad de verosimilitud y de ofrecer un nexo lógico con que lo practica casi siempre¹⁰⁴⁵. Así, lo encontramos usado¹⁰⁴⁶ para que el navegante accidental de las *Aventuras del*

¹⁰⁴⁵ (...) y se dedica al soliloquio.

Nada tan inverosímil como el monólogo teatral. Que el actor o la actriz se adelante hasta las candilejas y cuente al respetable público lo que piensa es bastante disparatado, aunque sea artístico ; pero que un ideático como Felipe Escarzano hable solo no tiene nada de extraño (Pasan y se van, en OO. SS., p. 974).

¹⁰⁴⁶ Representado entre guiones, comillas o tal cual.

submarino alemán U... delibere entre las tres opciones, escasamente halagüeñas, que se le presentan¹⁰⁴⁷; para que Perico, en *Fiebre de amor*, haga sus conjeturas basándose únicamente en lo que su oído percibe, sin poder dormir la siesta, a propósito de la escena crucial, a la que, como nosotros, no asiste, y mezclándolos con sus planes de futuro con Filo¹⁰⁴⁸; para que Lorenzo haga los suyos para liberarse de los elementos molestos que rodean a su mujer¹⁰⁴⁹; para que don Remigio reflexione sobre el futuro¹⁰⁵⁰; Elena Morgan sobre Basilio - en combinación con estilo indirecto libre -¹⁰⁵¹, o sobre el esfuerzo de contenerse

¹⁰⁴⁷ - Si me meto en las chalupas con esos bandidos, me tiran al mar; si me quedo en el pailebot, los alemanes me echan a pique; si me llevan al submarino, me espera una travesía peligrosísima (*Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 29).

¹⁰⁴⁸ - De modo - piensa Perico -, que a dormir un par de horitas y a soñar que me he casado con la Filo, que hemos abierto un merendero, y ella en el cocina, y yo despachando, nos hacemos ricos (...).

- ¿Quién será? La señorita está abajo con la señorita Emilia y ese pollo neque del pelo con manteca. ¡Ah, es la señorita Antonia! ¡Con tal de que no se me ocurra darme la lata con el piano! ¡Cuidado que lo hace mal! ... Pues sí, en los Cuatro Caminos, conforme se va al Partidor. ¡Buen sitio! Sobre todo los domingos, que se llana aquello de criadas y de soldados. Un buen organillo, ¿organillo?, mejor gaita. A mucha gente le gusta bailar al son de la gaita: a los asturianos, a los gallegos y a los de León. En cambio los madrileños están por el piano de manubrio... La Filo llevaría gente, ¡ya lo creo! ¡Como que es muy apetitosa! ¡Demasiado! Si no fuera... porque no puedo, ya le hubiera yo dado un coscorrón a ese viejo verde de don Cayo, que le anda buscando las vueltas a la chica... Parece que hay alguien en el corredor(...).

- ¿Quién demonio será?... Será el gato. ¡Rediez, no consigo dormir! Me están fastidiando con el ruido de platos y cubiertos que meten en la cocina. (...).

- ¿Qué tendrán que decirse? ¡Si no se pueden ver ni en pintura! Estarán disponiendo algo para el viaje. ¡Y cada vez chillan más! Sí, es la señorita Antonia... ¿Eh? ¡Loco! ¿Ha dicho loco?... Ya podían irse a otra parte a charlar (...).

- ¡Maldita sea la...! ¿Qué ocurrirá? (*Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 68 a 71).

¹⁰⁴⁹ - ¿Todavía no ha venido la condenada miss? ¿Qué diablos tendrá que hacer? Todos los días está aquí dando la santísima tabarra, y hoy, que su presencia es tan necesaria, no aparece. Sería tremendo que se presentase a última hora, cuando vamos a montar en el auto. ¡Ah; eso sí que no! Todo menos que esa arpía venga con nosotros. Yo vuelco en la carretera; la despeño, la asesino... (Op. cit., p. 125). - Creo que hemos echado a la miss y a la pava insoportable de la Antoñita. Esto marcha, esto va viento en popa (Op. cit., p. 141).

¹⁰⁵⁰ - Heme aquí presenciando una comedia; ¿qué?, representándola; soy uno de los actores. ¡La que se va a armar cuando venga el padre de esta chica! Si no hubiera Exposiciones no ocurrirían estas cosas. Creo que estoy tocando el violón; lo mismo podría decir que si no nacióramos no sucederían. Pero ¿qué va a ocurrir? (Fernanda, en OO. SS., p. 219).

¹⁰⁵¹ (...) "¡Pero si ni siquiera es el tipo soñado por mí! Si yo alguna vez he forjado en la fantasía el hombre a quien podía entregar mi corazón, no se parecía a ése en nada. No se parecía, es cierto; pero si ahora evocara el ensueño juvenil, de seguro que Basilio se interpondrá entre el personaje ideal y mi alma. ¿Es posible que tú, Elena Morgan, que has rechazado a tantos, que has negado tus sonrisas a tantos, vayas ahora así, suavemente, como el témpano que se desliza por la pendiente de un helero, a caer al lago donde ha de derretirse, a caer en brazos de Basilio? ¿Por qué? Busco las causas en el fondo de mi alma para barajarlas, para estudiarlas, para razonarlas, y no puedo dar con ellas; se me escapan cuando creo que las he captado, y la única respuesta es: porque sí. ¡Siempre porque sí! (...).

ante Antoñita¹⁰⁵²; Andueza sobre arte¹⁰⁵³, o Basilio sobre la indiferencia de la Naturaleza ante el sufrimiento humano¹⁰⁵⁴. A través de él, en *La nao Capitana*, el cocinero manifiesta sus intenciones respecto de la Camisona¹⁰⁵⁵, en *La tribu del*

¡No !... ¡No !... ¡Eso no !... ¡Es mio..., sólo mio ! Tienes otros, muchos..., mejores que Basilio, de más belleza varonil, de más mérito, de más fama. Muchas mujeres despreciarían a Basilio ; despréciale también. ¿Por qué has de quererle ? ¡Sí, yo le quiero ! ¿Es que ha sido necesario el que yo me ponga a quererle para que tú también le quieras ? ¿Por qué ? ¿Por qué ?”, pregunta Elena al fantasma.

Y el fantasma responde : “Porque sí”.

“Yo lo he descubierto, es mio por derecho del primer ocupante, como dice mi padre, el minero de Nuevo Méjico. Estaba a la vista de todo el mundo, nadie le apreciaba antes de que yo me puse (sic) a apreciarle ; dejádmelo, es para mí. Si yo hubiera visto que tenía dueño, no lo pretendería. Era terreno franco y registrable... ¡Mina de oro !... ¡Mina de oro puro ! ¿No es verdad, Joe Morgan, que su chica ha encontrado la mina de oro puro ?” (...) (Los tres retratos, en OO. SS., pp. 406, 407).

¹⁰⁵² - *¡Oh, qué esfuerzo !... ¡Contenerme !... ¡Tragar la amargura que asomaba a mis labios ! (Op. cit., p. 412).*

¹⁰⁵³ - *¡El arte, el arte !... ¡He aquí mi amor, he aquí mi entusiasmo !... Amor profundo, respetuoso, como el que se guarda en el pecho por la bella desconocida con la cual soñamos. Por eso, pocos tratos con el arte. Mi patrona lo dice cuando la abrazo para darle la sensación de que le pago el pupilaje. ¡La mucha confianza es causa de menosprecio ! Frase de profunda psicología, que inmediatamente sugiera mi fórmula... Amor platónico por el arte, amor platónico, lejano, respetuoso, no como el de este pintor aburguesado, que no hace más que ordeñar la vaca escuálida del arte... ¡Pintar, pintar para ganar dinero !... ¡Puaf !... Nos tomaremos otra copa... Portero, escancia y brindaremos por los artistas platónicos... ¡Escancia, hombre !... ¿Se habrá marchado el cancerbero ? (Op. cit., p. 431).*

¹⁰⁵⁴ *Basilio se dirige a la playa, se sienta en el pretil y contempla el mar.*

La Naturaleza entera es indiferente a los dolores humanos ; el mar es hostil.

Ola que se ha levantado lejos, más lejos que donde alcanza la vista, en su lomo verdoso que refleja el cielo plateado, ¿trae algún signo de esperanza ?

Llega a la región de espuma que sus hermanas, las olas muertas en la playa, han dejado. ¿Dirá con su rumor sordo, al deshacerse, si hay esperanza ? Es más poderosa que las demás olas y, por tanto, puede ser propicia. Se levanta, se extiende sobre las láminas de agua que se deslizan por la pendiente de arena. ¡Esa ola no será atropellada, borrada ! Las que galopan detrás de ella respetarán su altanero penacho blanco. ¿Resiste ? No ; con ansia de morir, se desvanece, revienta sobre los guijarros blancos de la playa.

Pero allá, donde aquella bandada de gaviotas apunta el horizonte gris, se alza la dominadora, la amiga, la que trae el buen agüero. ¿Está inmóvil ? Quizá no avance, porque no quiero que muera. ¿Viene ? Sí, pero su dirección es curva. Tal vez gire antes de llegar a la rompiente y en acelerado impulso vaya de través y se lance de nuevo hacia alta mar, dando la vuelta. Cruza, sesgada, a las otras olas y las arrebató. Si no muere en la playa será de buen augurio.

¿Vencerá ? No ; la fuerza fatal domina, y la ola domada, sometida, soldado rebelde en la falange, se pone paralela a las demás, se alza donde todas se alzaron, se quiebra donde todas se quebraron, y sus entrañas blancas van y vienen despedazadas, confundidas con los espumarajos de las hermanas muertas.

Y todas, monótonas, galopan, triunfan, se alzan iracundas y mueren humildes, machacadas, amuladas por las que vienen detrás, sin dejar rastro alguno de su existencia.

Ni bueno ni mal agüero dicen las olas, ni las nubes, ni la banda azul oscura y mate que la racha del viento riza en el lejano horizonte.

Un lazo entre la Naturaleza y el alma humana, y se verá la señal de la esperanza.

¡Nada, nada, no se manifiesta el signo ! Esas cosas fugaces, a las que se ama durante un momento, ni nos aman ni nos odian...

Basilio siente desgana atroz en las entrañas. (Op. cit., p. 450).

¹⁰⁵⁵ - *Y que ése no se encrespe porque le birlen la dama, que si él lleva su espadón, yo llevo mi cuchillo de tres palmos, capaz de pinchar como un florete y de cortar como una navaja barbera (La nao Capitana, en OO. SS., p. 529).*

halcón, Baztanga, su odio por Mirúa¹⁰⁵⁶; en *Bienandanzas y fortunas*, don Íñigo, el arrepentimiento deshumanizado con que lamenta no haber tomado a su propia mujer como rehén¹⁰⁵⁷; a través de él conocemos en *Pasan y se van* la dignidad de Pachicu¹⁰⁵⁸, las reflexiones de Escarzano sobre su amigo Afrodisio, y lo que él y su familia encarnan¹⁰⁵⁹; o sus impresiones sobre los lugares que visitan: las Baleares¹⁰⁶⁰ y Argel¹⁰⁶¹; en este último caso se trata de fragmentos cercanos a lo que BOBES NAVES llama *monólogo interior visual*¹⁰⁶².

¹⁰⁵⁶ - No, lo que es esa mala garduña me las ha de pagar. Como clavé la azagaya en la espalda de aquél, la clavaría a gusto en el pecho de la otra. ¡Ya aparecerá alguno que me venga! ¿Cuándo se ha visto que una chiquilla sea jefe en un clan de hombres? De seguro que a estas horas le han machacado la cabeza con la maza. ¡Así sea, maldita garduña!

Un silbido tenue interrumpe el soliloquio de Baztanga (*La tribu del halcón*, OO. SS., p. 631).

¹⁰⁵⁷ Don Íñigo pasea desde un ángulo de su alcoba a otro.

“¡Soy un animal, un estúpido! ¿Por qué no he cogido a esa bruja y la he encerrado en el sótano? ¡Soy tonto de remate! ¡Permitir que se vaya a casa de su hermano! ¡He perdido el único rehén que tenía! ¡Majadero! ¡Con la bruja encerrada, era yo dueño de la situación, y si es cierto que los miserables oñacinos se han llevado a Chacha... - y el caballero se detiene. Una idea ha cruzado por debajo del chaperón de piel que sustituye al pelo, en el cuero excabelludo de la gruesa cabeza - : ¡Ese animal de Gonzalo vive desesperado sin su bocina! ¡Muy bien! ¿Quieres la bocina? ¡Dame la muchacha!” (*Bienandanzas y fortunas*, en OO. SS., p. 766).

¹⁰⁵⁸ Pachicu sale a cubierta, se despide de Valéntin (sic) y pasa al muelle. “¡Bah! Si ése cree que por cincuenta pesetas voy a ser espion de don Gregorio...” (*Pasan y se van*, en OO. SS., p. 920).

¹⁰⁵⁹ - Felipe se dedica durante la estancia en Barcelona a leer la historia fantástica de Semíramis, reina de Asiria, en la obra de Diodoro de Sicilia y en otros libros que tratan del mismo personaje fabuloso.

¡Qué extraña coincidencia encuentro entre la mítica Semíramis y la hija del pobre Afrodisio! Indudablemente, el pintor representa al innominado amante de la diosa Derceto de Ascalón... La madre de la que en este momento sirve de modelo al escultor, ¿quién sería? ¿Vivirá? ¿Ha muerto... cuando murió el pez Oannes?... ¡Cuánta insensatez, cuánta chifladura se me ocurre! ¡Rezuma en mí la tendencia supersticiosa de mi tío!... De todas maneras, ¡es bien extraño! ¡Muy raras coincidencias! (...) ¡Lástima que no esté aquí Victoria!... Ella es la única que podría penetrar en los recovecos del alma oriental... ¿Y la Maruzia?... Se lo tengo que preguntar...” (Op. cit., p. 974); “Afrodita es la Venus griega, y Afrodisio, por tanto, será algo relativo a Afrodita. Significará de Afrodita, o con Afrodita, o adorador de Afrodita” Así piensa Felipe al salir de la biblioteca de Argel. “Afrodisio Castro es padre de Semíramis. El amante de la diosa siria Derceto era sacerdote de Afrodita y se llamaba... Caystro. (...) ¡En Babia estoy yo, con esta matraca de disparates! Porque una Semíramis, hija de Afrodisio y de Athara exista, ¿qué?... ¿Quién es Nino? ¿Acaso hay algún Nino entre nosotros? No, que yo sepa. ¡Como no sea Joe!... ¡Cuánta tontería se me ocurre! De todas maneras he de sonsacar a la negra Maruzia; quizá sea confidente de mi sobrina adoptiva” (Op. cit., pp. 984 y 985).

¹⁰⁶⁰ - ¡Mallorca! ¡Joya de oro y de piedras preciosas sobre la esmeralda mediterránea! ¡Ibiza! ¡Perla desprendida! ¡Isla encantadora! ¡Lástima que los habitantes de ella no se hayan decidido a impedir el desembarco de los turistas o que, ya desembarcados, no les arrojen al mar si pretenden permanecer en Ibiza más de veinticuatro horas! (...) Pero los ibicencos prefieren cobrarles hospedaje y permitirles sacar fotografías estúpidas o ensuciar papel.

Tal es el arbitrario soliloquio del turista Felipe Escarzano (Op. cit., pp. 974 y 975).

¹⁰⁶¹ “Argel, magnífica ciudad moderna! ¡Semejante a las demás magníficas ciudades modernas de todo el mundo! Como los grandes edificios, tiene el desván, en el que se conservan sucios, apolillados, polvorientos, los viejos trastos inservibles. El desván es la antigua ciudad de los corsarios, derramada desde la cumbre de la falda de una colina. (...)”

En *Clavijo II* sigue muy de cerca los monólogos *shakespearianos* de la obra dramática de Goethe que lo inspira : aquél en que Clavijo duda si matar a Beaumarchais¹⁰⁶³, en el que recapacita sobre sus actos¹⁰⁶⁴ y en el que increpa a los espectros¹⁰⁶⁵. En *Clavijo III* es, en la carta que escribe a su hermano, la exposición de los hechos que hace María Josefa con tono declamatorio¹⁰⁶⁶, y Clavijo reflexiona o intenta esclarecer sus propios sentimientos - de un modo casi caótico, algo más cercano al *fluir de conciencia*¹⁰⁶⁷-. En *Los dos hermanos*, una

Por el agujero oscuro de ese antro sale sonido de pandero, de guitarra y de chirimía, y esa mujer gorda y pintada, deshecho de tinta y cerrado de los prostibulos europeos, grita anunciando el espectáculo que en el subterráneo se celebra : '¡Pasen..., pasen..., adelante... ; verán a Fátima bailando la danza del vientre !' Y allá en el fondo de la ergástula, al compás del pandero, una voz entona :

¡¡Travallà la muquera !!

¡¡Travallà la muquera !!'

Felipe sube a la Casba por una empinada callejuela (Op. cit., pp. 976 a 978).

¹⁰⁶² Señala su relación con la novela de la mirada : los ojos del personaje van recorriendo los paisajes y va registrando sus impresiones ; los describe detalladamente, sin trasponer lo meramente visual, con una técnica objetiva, aunque, en contraste, desde una subjetividad determinada. (*El diálogo*, Madrid, Gredos, 1992, p. 151 y ss.).

¹⁰⁶³ “¿Lo mato o no lo mato ? ¡No..., no ! ¡Y el dilema es matar o morir ! ¿Matar ? ¡Asesinato abominable ! ¿Seré yo quien arrebate a esa niña inocente, infortunada, su último consuelo ? ¡Su apoyo, su defensor, su hermano !... ¿Esparciré la sangre de un hombre valiente y generoso ? ¡Me abrumará la maldición de la desesperada familia ! ¡No..., no !... ¡María..., María ! ¡Sucumbirá y será la causa de su muerte ! ¡Oh ! ¡No eran esos mis sentimientos cuando la vi por vez primera y mi corazón quedó preso en sus encantos ! ¡Si ! ¡Has violado tus promesas, tan santamente juradas ! ¡No, Clavijo ; no previste cuáles serían las consecuencias terribles de tu infamia ! ¡Qué felicidad si tú, María, pudieras aún perdonarme ! ¡Lavaría mi crimen, a tus pies, con torrentes de lágrimas !”

El espíritu de Hamlet anima a Clavijo y el monólogo continúa (Clavijo II, en OO. SS., p. 1023).

¹⁰⁶⁴ “¡Soy un majadero ! ¡No debía haber firmado esa estupidez ! ¡Pero todo se ha verificado tan bruscamente !” (*Op. cit.*, p. 1024).

¹⁰⁶⁵ - ¡Espectros nocturnos, desapareced ! ¡No opongáis a mi paso vuestra terrible imagen !... ¿Me miran ? ¿Quedan inmóviles ?... Luego, ¿es verdad ? ¡Es verdad, ha muerto ! ¡Espantosa idea ! ¡Ay, infeliz de mí ! ¡Mi alma se agobia perdida en los horrores de la noche ! (*Op. cit.*, p. 1029).

¹⁰⁶⁶ “...Mi hermana acaba de ser ultrajada por un hombre tan afamado como peligroso ! Dos veces seguidas, en el mismo instante en que debía casarse con ella, el miserable ha faltado a su palabra y se ha retirado bruscamente sin dignarse excusar su conducta.(...) Si mi hermano poseyera el crédito necesario para recomendarnos al excelentísimo embajador de Francia, su excelencia podría detener el daño que un pérfido nos aflige (sic) con su proceder y sus amenazas” (*Clavijo III*, en *Op. cit.*, pp. 1039 y 1040).

¹⁰⁶⁷ “Todo esto... Todo lo que ocurre entre María Luisa y yo... es absurdo. ¿Estoy enamorado de Lisette ? ¡No !... ¡Si !... ¡No lo sé !... ¿Hay entre ella y yo algo... infranqueable..., algo que nos separa ? Ella... es una gala..., una Velleda... ¿yo ?... Yo soy un bereber, ¿un guanche ?... No, un mixto de guanche y castellano, nacido en un islote desprendido de África... ¿Atracción física ?... ¿Atracción material y repulsión moral ! De seguro que ella siente lo mismo por mí... ¡Si, sí !... ; toda la repulsión que tú quieras ; pero ahora mismo, casi, casi cayendo en la cuarentena, vas a salir a la calle y te pasearás por delante de su casa, como un cadete enamorado” (*Op. cit.*, p. 1052).

reflexión airada de Arudj sobre la injusticia nos permite conocer sus motivaciones¹⁰⁶⁸.

El estilo indirecto libre, como monólogo interior indirecto, es un procedimiento mucho menos pesado que el estilo directo para la combinación del punto de vista del personaje con la perspectiva del narrador, al penetrar éste en lo que el personaje piensa y los pensamientos del personaje en la voz narrativa. Y mucho más en la medida en que la utilización que Ricardo Baroja hace de este recurso es un tanto peculiar: no siempre realiza las transformaciones normativas en los tiempos verbales y en las personas gramaticales. Tiende a usar formas impersonales de verbo gramaticalizado

** ¡Hay que comer, hay que comer !*

Para comer, Arudj se inclina (...) ¹⁰⁶⁹,

** Hay que alejarse, lo antes posible, de las costas otomanas y buscar un puerto de refugio ¹⁰⁷⁰,*

no personales de gerundio

** A veces decidía no decir nada a Julio y dejar que los acontecimientos siguieran su curso, sin intervenir en ellos. "Pero, ¡papá soñando toda la vida con su medalla !" ¹⁰⁷¹,*

y, sobre todo, de infinitivo

**¿Cumplir con la palabra o el contrato dada o convenido, con los musulmanes ? ¡Ni soñarlo ! ¹⁰⁷²*

¹⁰⁶⁸ "¡Piratas de la calle sois vosotros, como a los piratas, no os importa que la presa sea cristiana, musulmana, idólatra o judía ! ¡Todo es lo mismo para vosotros y lo será para mí cuando capitaneé un barco mío !" (Los dos hermanos piratas, en OO. SS., p. 1226).

¹⁰⁶⁹ Op. cit., p. 1237.

¹⁰⁷⁰ Op. cit., p. 1239.

¹⁰⁷¹ Fernanda, en OO.SS., p. 201.

¹⁰⁷² Los dos hermanos piratas, en OO.SS., p. 1231.

* Pegarle fuego sin conmoverse por ayes, quejidos, súplicas y demás garambainas con que la tripulación vencida trata de aminorar la furia de la vencedora. ¿Acaso ésta no sabe que si el derrotado fuera vencedor impondría análogo terrible castigo ?¹⁰⁷³

* ¿Preocuparse por gritos, lágrimas y suspiros ? ¡Nada !
¡Simpleza !¹⁰⁷⁴

* ¿De los jefes ? No hablar. Las campañas recientes demuestran de lo que son capaces¹⁰⁷⁵

* Perico sueña con una mujercita amable, sonriente, fiel, distinta de otra mujer que le es muy allegada.

Será huraña, fría y calculadora con los pignoradores. ¡Tan ecuánime como el esposo ! (...)

¿Y dónde encontrar semejante mirlo blanco ?¹⁰⁷⁶

* ¡Imposible repetir el golpe de clorhidrato de morfina que tan eficaz resultado dio aplicado a un padrastro ! ¡Aquella hermosa fantasía, aquel sueño encantador !¹⁰⁷⁷

y construcciones nominales

* ¡Préstamo sobre fincas rústicas y, sobre todo, urbanas ! ¡Préstamo con garantía de futuras herencias ! ¡Adquisición por una friolera de pagarés, de recibos, de documentos comprometedores ! ¡Pignoración de títulos ! ¡Oh delicia !

¿A qué preocuparse de que alrededor se siembre ruina y desolación ?
¿Acaso la mosca cadavérica, acaso el insecto necrófago son quienes producen la muerte ? ¡No ! ¡No !

Cuando se ve en el montón de cadáveres la mano que lleva el anillo al dedo ¿por qué no cortarlo ? Si una boca contraída con el rictus de la muerte, descubre en la azulada encía la huella de oro, ¿por qué no arrancarla ?

¹⁰⁷³ *Op. cit.*, p. 1247.

¹⁰⁷⁴ *Op. cit.*, p. 1255.

¹⁰⁷⁵ *Op. cit.*, p. 1276.

¹⁰⁷⁶ *Pasan y se van*, en *OO.SS.*, p. 897.

¹⁰⁷⁷ *Op. cit.*, p. 900.

*Pues si la familia o persona arruinada, quizá por su propia culpa, se ofrece al despojo, ¿por qué no despojarla ?*¹⁰⁷⁸

** ¿Y ahora ? ¡Ahora al Norte ! ¡Al mar azul constelado por las islas de oro ! Santorín... Paros... Andros... Chíos... ¿Luego ? ¡Luego, Mytilene ! ¡El monte Olimpo !*¹⁰⁷⁹

En todas ellas los rasgos habituales desaparecen, por los que resulta difícil diferenciarlas de simples estilos directos, como no sea por la combinación de puntos de vista citada.

En cambio, en otros casos, sí aparecen los rasgos gramaticales del estilo indirecto libre, pero combinados con rasgos del estilo directo : generalmente sí se da la transformación en la persona gramatical, pero no en el tiempo verbal :

** ¡No, no cederá ! Es para ella, porque lo ha conquistado y porque se le ha entregado. Si eso produce dolor, ¿qué culpa tiene ? ¡No cederá, no ! Si lloran, peor para quien llore. No cederá. Y si mueren de pena es porque no pueden causarle a ella la pena que la mataría. ¡No, no ! ¿Es que quieren ser felices a costa de su felicidad ? ¡No, no ! Es suyo y lo guardará para sí*¹⁰⁸⁰

** Alguno, presumiendo de bien enterado, asegura que hay otro muerto más ; pero como era persona de muchas campanillas los periódicos no han querido estampar su nombre ; pero él no es tonto y no se traga la partida. Esa misteriosa fotografía que fue encontrada sobre la muerta tiene su intrínquilis ; y si no anduviera dinero de por medio, la cosa se averiguaría del todo*¹⁰⁸¹.

De nuevo, en *La nao Capitana*, en voz de Trinidad

** La muchacha llama bárbaro a Arcaute y cree de buenísima fe que una lágrima de sus brillantes ojos, o una sonrisa de su boca preciosa, adquieren suficiente eficacia para torcer el rumbo del barco y llevar al capitán, a la tripulación y al pasaje a las Indias orientales en vez de a las Indias occidentales.*

¹⁰⁷⁸ *Op. cit.*, p. 896.

¹⁰⁷⁹ *Los dos hermanos piratas*, en *OO.SS.*, p. 1283.

¹⁰⁸⁰ *Los tres retratos*, *OO.SS.*, p. 412.

¹⁰⁸¹ *Op. cit.*, p. 427.

*Si no es así, no comprende a qué venía tanto suspiro y tanta mirada y aquello de quedarse su pañuelo sobre el corazón*¹⁰⁸²

y de Zalabardo

** Zalabardo, en cambio, no sirve para nada. Reniega de las armas de fuego; siempre le parecieron indignas. Eso de matar a un enemigo a distancia no es para él*¹⁰⁸³

o de Fourier en Pasan y se van

** Ms. Fourier vacía el saco de su indignación. ¡Le han engañado! Mosés Weisberger es un explotador del pasaje. Él, el modisto, ha llevado al barco varias cajas de botellas de champaña de muy buena marca y le han dado por toda comida bocadillos insignificantes regados con vino de la más baja extracción*¹⁰⁸⁴

o del capitán Montoya en El Dorado

** ¡Es para perder la tranquilidad! ¡Oír que aquella maravilla orgánica, bella, espléndida, sea excelente cocinera y su mérito principal el de nadar como lo puede hacer Dingo!*¹⁰⁸⁵

Otros son los ejemplos en que sí encontramos lo esperado. En Clavijo II para expresar la forma de ver la situación del protagonista

** -¡No, no! Clavijo podrá ser todo lo mentecato que se quiera, pero no es un canalla. Beaumarchais es un buen mozo y no se le debe hacer una porquería inútil, puesto que rompió la declaración. Lo mejor es facturarle para Francia, y se irá contento si Clavijo garantiza una pensión vitalicia para María*¹⁰⁸⁶;

o en El Dorado, para transmitir las deducciones de Santiago

** Santiago levanta la almohada, saca la blusa, busca el reloj. Señala las cuatro y cuarto: está parado. Tenía cuerda para treinta y seis horas;*

¹⁰⁸² *La nao Capitana*, OO. SS., p. 504.

¹⁰⁸³ *Op. cit.*, p. 551.

¹⁰⁸⁴ *Pasan y se van*, en OO. SS., p. 976.

¹⁰⁸⁵ *El Dorado*, OO. SS., p. 1175.

¹⁰⁸⁶ *Clavijo*, OO. SS., p. 1026.

*suponiendo que en el momento de despertar fuera la hora señalada, resultaba que Santiago había dormido más de treinta horas seguidas*¹⁰⁸⁷

y sus deliberaciones

** Era de suponer que la raza que habitó el Dorado antes de la llegada de los españoles pertenecía a la de los pieles rojas, quizá antepasados de los indios llamados Pueblos. No habitaba en cabaña ni en tienda ; edificaba, en el cañón y en la barranca, ciudades semitroglodíticas*¹⁰⁸⁸ ;

en *La nao Capitana* para los pensamientos tristes de Estrella al abandonar Sevilla

** Allí quedó su corazón, allí quedó también la traición, lejos, muy lejos, tan lejos que todo lo pasado no es ya más que un sueño. Allá quedaba el hombre maldito, pero adorado. Jamás en este mundo volvería a contemplar sus ojos ; los ojos malditos ante cuya mirada el honor, el deber, la fe jurada, todo caía al suelo.*

Porque ante aquellos ojos malditos, ella, la gran dama, la de la familia antigua, linajuda, había olvidado su grandeza, su orgullo, su linaje ; porque en aquellos ojos encontró grandeza mayor, consanguinidad más fuerte.

Allá lejos quedaba él ; lejos, muy lejos, separados para siempre por el mar.

¿Qué importaba ya nada : el mar, el cielo, el barco llevado por el viento ?

*¿Qué importaba ese pobre anciano y sus hijas, esos muñecos humanos que vociferan aquí al lado, diciendo que han encontrado al demonio ? El demonio, ya sin alas, quedó allá lejos, muy lejos, debajo de aquella ligera neblina que la caída del sol va oscureciendo*¹⁰⁸⁹.

En *Fernanda* refleja los pensamientos de un Marianico admirado

** Después de meter de mala manera las bestias en la cuadra y de olvidarse de echarlas (sic) el pienso, se quedó con la boca abierta mirando a su hermano mayor, de quien un periódico que conservaba en el baúl había dicho que era una gloria artística nacional. ¡Para recaditos estaba él !*¹⁰⁹⁰

y de una madre orgullosa

¹⁰⁸⁷ *El Dorado*, OO. SS., p. 1149.

¹⁰⁸⁸ *Op. cit.*, p. 1158.

¹⁰⁸⁹ *La Nao Capitana*, OO. SS., p. 496.

¹⁰⁹⁰ *Fernanda*, OO. SS., p. 230.

** Era su hijo, su chico, el que se había traído de Madrid aquella señorita, indudablemente la más guapa de todas las señoritas de la corte. Había que verla con su traje blanco y las manos tan finas, que parecía que nunca habían tocado nada, y los pies con zapatitos chiquitines¹⁰⁹¹*

así como los de un paseante aprovechado

** Indudablemente, aquella mujer joven, bonita, que iba sola al Retiro por la mañana, buscaba aventuras¹⁰⁹² ;*

y, en *Los dos hermanos piratas*, los de uno de los hermanos Barbarroja

** ¡Ah, si fuera el arráez de una galeota tripulada por buenos mozos ! ¡Cómo se precipitaría sobre la embarcación, fuera cualquiera la enseña prendida en el pico de la entena de popa ! ¡Estandarte verde, oriflama roja, bandera con la cruz blanca o el yagatán en campo carmesí ! ¡Toda es buena presa si la sentina va colmada con tesoros de la India, de Persia ; si en el entrepuente gimen doncellas de Circasia y mancebos de Mingrelia, si en los camarotes se apilan los sacos de cuero con cequíes venecianos y piastras turcas ! ¡Allá va ese galeón relleno de tal modo, que parece flotar entre dos aguas ! ¡En el coronamiento de popa, sobre la farola que el sol poniente cubre de fuego dorado, la grímpola con el león de san Marcos parece proteger la mercancía ! ¡Ah, si él pudiera ! ¡Si no fuera un mercenario al que arrojan unas monedas al final de cada mes y dos veces al día le ponen delante un mal guisado de cordero o de atún y mazamorra morena ! ¡Come, esclavo ! ¡Come tu pitanza y ahorra algo para llevárselo a tu madre, que allá en Mytilene sufre el desprecio del gordo turco, del judío flaco, del griego burlón ! Porque el musulmán, el israelita, el cristiano, se ríen de la miseria, aunque los profetas hayan predicado la caridad exaltándola como la más alta virtud¹⁰⁹³*

Ejemplos aún más interesantes, en cuanto a técnica literaria, constituyen algunos que analizaremos seguidamente. En ellos, la vinculación con el discurso del narrador es más fuerte, y menos evidente el nexo lógico con el discurso del personaje. Un caso es el del delirio de Hazher Barbarroja en *Los dos hermanos*, casi tan solo guiado por estar en una secuencia distinta y

¹⁰⁹¹ *Op. cit.*, pp. 229, 230.

¹⁰⁹² *Op. cit.*, p. 215.

¹⁰⁹³ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1224.

separada¹⁰⁹⁴; o el de Elena Morgan, también en capítulo distinto, pero esta vez ayudado por el uso de la primera persona gramatical y, sobre todo, por una escueta intervención final del narrador¹⁰⁹⁵. En *Clavijo III* hay algunos ejemplos más, muy interesantes: el narrador se identifica con opiniones particulares, como la del pueblo de Madrid a punto de amotinarse contra Esquilache¹⁰⁹⁶, o la de las mozas del partido sobre Beaumarchais¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁴ *¿Es Jacobo de Yenidje Wardar? Si, es el padre, que entra en casa y deja, sobre el poyo, junto al hogar, una bolsita muy pequeña; y es la madre, Maria, Maria la Roja, así la llaman en Mytilene. Pero ¿no es Colthum, la berberisca, quien canta la canción del desierto, acompañada por sus dos hermanos? ¡Ah! ¡Elias! ¡Isahac! ¡Arudj! Este trae en la mano de plata la cabeza, la cabeza cortada, cogida por la barba roja. ¿Será la cabeza de Arudj o la de Andrés Doria? ¡Raro, muy raro, es todo esto; pero también muy natural! Muy natural porque, a veces, es Mytilene, y otras, Argel; como no sea la cubierta de la nave almirante... Si, si; es la nave, y en ella van todos navegando, balanceándose al compás del mazo, cada vez más rápido, que retumba en la sien y en el pecho al mismo tiempo.*

Pesado es el aire, muy pesado; ni el siroco produce tanta angustia, y también el viento sopla con el ritmo acelerado que señala el cómitre, pegando sobre la sien y en el pecho. La madre y Colthum se han cogido del brazo; Arudj mueve la cabeza cortada como el badajo de una campana, siempre con el veloz vaivén, en cada oscilación más rápido, más aprisa, más aprisa; y la galera se va de babor a estribor, con frecuencia tan persistente y tan violenta, que Sinam tiembla por la arboladura. ¡Nunca, nunca se han visto olas así! Todos los cañones disparan al mismo tiempo, y la única detonación lleva el compás del maldito mazo, que pega en la cabeza sin descanso. ¡No se puede remar con tanta rapidez! ¡Bum..., bum..., bum! ¡Ese cómitre es un loco..., un loco..., todos locos..., la madre, Colthum...! (Op. cit., pp. 1360, 1361).

¹⁰⁹⁵ *Soy lanzadera de la máquina de tejer. Voy de un extremo a otro del telar.*

Tran... Tran... Tran... Tran..., golpean las sienes.

Miro arriba. El cilindro en que se arrollan los lizos es verde y muy delgado. Da vueltas. Lanza hilos que se arrollan al cilindro de abajo. La urdimbre se convierte en tela. Yo soy la lanzadera.

Tran... Tran... Tran... Tran..., suena la lanzadera.

¡Raro es todo esto! ¡Muy raro! La tela vertical que yo atravieso en todo su ancho es líquida. Sábana líquida. La lanzadera se convierte en barca y se balancea al navegar de un lado al otro.

Tran... Tran... Tran... Tran..., hace el balanceo.

Que me expliquen por qué esta barquichuela está construida con huesos de mi cabeza. ¡Qué cosa más estúpida! Claro, el golpe del oleaje da en las sienes (...)

La conciencia va cayendo como la hoja seca de un árbol; cada golpe en las sienes es una oscilación; cada vez más baja; la conciencia se hunde, desaparece. (Los tres retratos, en Op. cit., pp. 451 y 452).

¹⁰⁹⁶ *Se dice por Madrid que el marqués de Esquilache pretende concluir con tan buenas y tradicionales costumbres. ¿Qué sabrá el siciliano meteplatos lo que conviene a Madrid? Si los vecinos tiran por las ventanas lo que estorba y los transeúntes llevan sombreros grandes y capa larga, es porque así les conviene, y los ciudadanos pacíficos no son responsables de que los maleantes hayan encontrado en la indumentaria disfraz para cometer toda clase de fechorías y pretexto para llevar un machete colgado de la cintura, obligando a las personas decentes a ceñir espada o, cuando menos, un puñal para defenderse (Clavijo, en Op. cit., p. 1065).*

¹⁰⁹⁷ *La mozas sorben moscatel, rosoli o malvasia, todo fino y de buen gusto, porque quien paga el gasto es el señor alto, guapo, alegre y saleroso, que es una pena que no sepa más que hablar en una parla que ni Dios entiende. ¡Y hay que verle al señor cuando toma la guitarra del tío Tomás, el zapatillero, y la puntea o rasguea con las uñas las cinco cuerdas (sic)! ¡Eso es tocar la vihuela! ¡Eso es hacerla hablar! Como que el mismo señor Tomás está en Babia, contemplando embelesado las manos del tañedor. Y si a mano viene, el señor deja la guitarra en manos del dueño y se*

En otro sentido, el monólogo interior directo más moderno, el del fluir de la conciencia para la liberación de fuerzas psíquicas inconscientes, también aparece, aunque en mucho menor medida ; y, con frecuencia, aún tutelado por un narrador que no quiere dejar cabos sueltos, que no le atribuye un papel activo al lector. Así, en *Fiebre de amor*, el discurso de Lorenzo, a dos bandas, simultáneamente en su cabeza, alternativamente en el texto, sobre sus problemas personales y laborales, pretende reflejar lo atribulado de su mente, cercana a un estado obsesivo. Se explica al final¹⁰⁹⁸. En *La nao Capitana*, las cavilaciones o sueños del Fugitivo¹⁰⁹⁹, y en *Los dos hermanos piratas*, el delirio agónico de Hazher, esta vez algo más libre de la tutela del narrador¹¹⁰⁰.

pone a bailar con la primera moza que topa y dale que dale, lo mismo le da que toquen la Cachucha que seguidillas (Op. cit., p. 1099).

¹⁰⁹⁸ -¿Por qué diablos da el camino esta voltereta ? No me lo explico. (...)

- No se puede consentir que este bandido de don Diego salga con la suya, perjudicando así al pueblo ; no y no... ; pero si las amigas de mi mujer vienen a veranear con nosotros a la Moreda, yo mato a una o me suicido... ; tengo que escribir al director de Obras Públicas... ; no se puede consentir ; no y no... Isabel... el ministro... Antoñita... los caciques... (*Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p.50 a 55).

¹⁰⁹⁹ -¡Recréate, pensamiento ! Prisionero en el cepo, puedes mandar, hacer como si estuvieras libre. ¡Estrella, Estrella ! La mía..., lo ha sido siempre, ¡siempre ! ¡siempre !, desde antes, desde mucho antes de conocerla..., la conocía... ; sí, sí, la conocía, la conozco de siempre. ¡Mencia ! ¿Quién es Mencia ?... Sí, es la otra... ¿Qué contraste, eh ? Sí, que diferente. ¡Hola, capitán Arcaute ! ¡Qué fácil para ti hacerte querer, presentándote con todo el prestigio que da el mando, ciñendo espada. Pero hay quien vale más que tú, capitán. Cubierto de harapos sucios, ensangrentado, sujeto al cepo, lleno de miseria, atrae a la dama noble, a la doncella incauta. ¡Tiene mérito, capitán, tiene mérito ! ¡Y cuando llegue la venganza ! ¡Ah, ya soy dueño de la nao ! ¿A qué ir a las Indias ? ¡Orza, timonel ! ¡Orza ! Rumbo al estrecho, a entrar en el mar de Túnez y de Argel, en el mar mío. Allí están los tesoros de Cipango. Los ventrudos bergantines genoveses cargados de sederías, los barcos venecianos que llegan de Oriente con oro, mucho oro, marfil, aromas. ¡Al abordaje, Ismael, al abordaje ! La polacra turca con esclavas de Circasia de color de luna. ¡Estrella ! ¿Estás en este barco ? No te acuerdas, yo... (*La nao Capitana*, en OO. SS, p. 510).

¹¹⁰⁰ ¿Es Jacobo de Yenidje Wardar ? Sí, es el padre, que entra en casa y deja, junto al hogar, una bolsita muy pequeña ; y es la madre, María, María la Roja, así la llaman en Mytilene. Pero, ¿no es Colthum, la berberisca, quien canta la canción del desierto, acompañada por sus dos hermanos ? ¡Ah ! ¡Elias ! ¡Isahac ! ¡Arudj ! Éste trae en la mano de plata la cabeza, la cabeza cortada, cogida por la barba roja. (...). ¡Nunca, nunca se han visto olas así ! Todos los cañones disparan al mismo tiempo, y la única detonación lleva el compás del maldito mazo, que pega en la cabeza sin descanso. ¡No se puede remar con tanta rapidez ! ¡Bum..., bum..., bum ! ¡Ése cómitre es un loco..., un loco..., todos locos..., la madre, Colthum... ! (*Los dos hermanos piratas*, en OO. SS, pp. 1360 y 1361).

D)- Descripción.

Como ya se dijo en el apartado correspondiente, en número, extensión e intensidad, en Ricardo Baroja predominan los espacios abiertos, exteriores. Los marinos en *Aventuras del submarino alemán U...*, *La nao Capitana*, *Pasan y se van*, *El Dorado* y *Los dos hermanos piratas* ; los terrestres en *Fernanda*, *La tribu del Halcón*, *Bienandanzas y fortunas* y también en *El Dorado* ; y los urbanos, igualmente en *Fernanda*, *Los tres retratos*, *Bienandanzas y fortunas*, *Clavijo* e incluso también en *Los dos hermanos piratas*. Las descripciones en que se nos da cuenta de ellos no suponen por lo general un detenimiento demasiado notable en el relato, porque suelen caracterizarse por su brevedad, acorde con su carácter fragmentario, en el que predomina la selección por encima de la acumulación¹¹⁰¹. Es éste recurso manejado con maestría, por más que haya alguna excepción, de fragmentos descriptivos extensos, retardadores de la acción, y de muy intensas cualidades estéticas. Así, el entorno natural de la figura magnífica del labrador, el tío Ferrante, en *Fernanda*¹¹⁰² ; la descripción exterior de la casa solariega de los Mendoza al amanecer, en una naturaleza lavada por la lluvia nocturna¹¹⁰³, y los momentos y días siguientes a la terrible lucha entre gamboínos y oñacinos, en el escenario de la batalla, que ha supuesto la aniquilación de los segundos¹¹⁰⁴, en *Bienandanzas y fortunas* ; o el trayecto entre Francia y Madrid, hecho por Agustín

¹¹⁰¹ De ahí que tampoco tengan en su mayoría, como ahora vamos a ver, una importancia estructural en la construcción de la novela.

¹¹⁰² OO. SS., pp. 227 - 229.

¹¹⁰³ OO. SS., pp. 746, 747.

¹¹⁰⁴ OO. SS., pp. 811, 812.

Carón de Beaumarchais¹¹⁰⁵. Todas ellas, y alguna otra, marcan los momentos de transición hacia algo diferente, en la trama - continúe ésta o acabe, como sucede en *Fernanda* -, que quedan destacados después de este remanso en la acción.

Estudiaremos las descripciones en tres funciones fundamentales :

- a) Una función referencial o deíctica, que, aparte de que en muchos casos sea precisa, supone en otros muchos la satisfacción de cierta necesidad de verosimilitud, de credibilidad, a través del señalamiento extratextual del espacio en que transcurre la historia. Supone además una actitud *registradora*, de pretensiones objetivas, incluso cuando está en boca de algún personaje.
- b) En muchas ocasiones la descripción del necesario referente en que transcurre la historia trasciende esa actitud meramente objetiva y testimonial, y se abre a un ámbito más amplio de posibilidades plásticas ; en él el autor ejerce, con éxito, como pintor, y nos acerca a un mundo lleno de sensaciones, subjetivo y, a veces, impresionista¹¹⁰⁶.
- c) Un paso más en la funcionalidad de las descripciones nos lleva hacia su valor simbólico : generalmente en escenas o estampas en las que se acentúan los elementos plásticos y se produce un acercamiento a los propios de otras artes, como el cine o el teatro.

¹¹⁰⁵ OO. SS., pp. 1045 - 1047.

¹¹⁰⁶ A pesar del poco interés que, pictóricamente, despertaba esta tendencia en Ricardo Baroja.

Como vemos, un abanico completo, amplio, de posibilidades, entre las que no encontramos, sin embargo, excepto, quizá, en *Pasan y se van*, un tipo de descripción con valor narrativo¹¹⁰⁷. Pasemos a verlo con detalle.

El primer tipo de descripción, de valor puramente referencial, es el más frecuente en las novelas de aventuras, por la necesidad de mostrar, con supuesta fidelidad, los espacios, aunque imaginarios, desconocidos, nuevos, sorprendentes, en los que transcurre la aventura y que son por sí mismos fundamento de la misma. Se trata de descripciones detalladas y complejas, en alguna ocasión pesadas por exhaustivas, que dan a conocer la ubicación, la orientación, el tamaño o la forma; fruto de una mirada aparentemente desementizada, generalmente a través de un narrador-personaje que hace partícipes a los lectores de su extrañeza. Así, las que nos dan a conocer, en *El Dorado*, la tierra cercana a la ciudad¹¹⁰⁸, el bosque que la rodea, una cortina de densa vegetación con el sordo y ciego rumor de los animales invisibles que la habitan¹¹⁰⁹; los contrastes, en muy cortas distancias, entre las tierras y las plantas¹¹¹⁰; las ruinas de la ciudad antigua, medio derruida, calcinada y fosilizada por el rayo, llena de restos del noble metal¹¹¹¹, los extraños fenómenos atmosféricos, que aminoran el efecto de perspectiva y distorsionan

¹¹⁰⁷ La descripción, de espacios, puede tener valor en la construcción general de la novela, como ocurre con las de viajes o las de espacios itinerantes, en que el espacio es la historia. Como decimos, sólo *Pasan y se van* responde, y parcialmente, a parámetros de ese tipo, mostrando los encadenamientos entre las personas, que lo son entre los lugares, primero; y después las cualidades intrínsecas de unos ambientes en particular.

¹¹⁰⁸ *OO. SS.*, pp. 1135, 1136.

¹¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 1140.

¹¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 1142.

¹¹¹¹ *Op. cit.*, pp. 1142 - 1144.

la visión, o hacen caer granizo inesperadamente¹¹¹²; o la forma ingeniosa en que se ha construido la ciudad nueva, excavada, usando el oro como un material más de construcción, y con el aspecto de cualquier otra ciudad del siglo XVI¹¹¹³; la disposición de un excelente puerto de mar que pasa desapercibido a los navegantes, y que ha preservado hasta entonces a la ciudad de los visitantes¹¹¹⁴, que se reconoce por dos grandes peñascos semejantes a lomos de elefante. De forma parecida, en *La tribu del halcón* se describe el bosque cercano al poblado, con una exuberancia vegetal en pugna por un poco de luz¹¹¹⁵, y el emplazamiento de éste mismo, estratégicamente situado junto a un arroyo y cerca del mar, y con fácil acceso a especies comestibles que garantizan la subsistencia: cangrejos, moluscos, salmones, bisontes, ciervos, jabalíes y renos¹¹¹⁶; o incluso las descripciones de las cavernas y sus ingeniosas maneras de evitar la entrada de frío¹¹¹⁷.

Y si uno de los medios perfectos para la aventura en Ricardo Baroja es el mar, en todo lo relacionado con él abundan las descripciones de este tipo; especialmente aquéllas que destacan el dato anecdótico, peculiar. Por ejemplo, en *La nao Capitana*, la de la calma monótona de los mares ecuatoriales, que los convierte en lámina de plomo, el sol oculto de día y la luna visible, de una forma inusitada, de noche; los truenos que retumban en lo alto, el calor

¹¹¹² *Ibid.*

¹¹¹³ *Op. cit.*, p. 1144.

¹¹¹⁴ *Op. cit.*, pp. 1189 - 1191.

¹¹¹⁵ *OO. SS.*, p. 592.

¹¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 604.

¹¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 610.

pegajoso...¹¹¹⁸. Y, por supuesto, en esta aventura son mudos protagonistas los barcos. La nao de Arcaute, con su carena recién limpia, liberada por fin del pesado alcázar de popa¹¹¹⁹, o las embarcaciones numerosos que aparecen en *Pasan y se van*: la goleta *Calipso*¹¹²⁰, un humilde remolcador¹¹²¹, el llamativo y colorido *Jabeque*, los barcos malteses¹¹²²; o en *Los dos hermanos piratas*, la galeota¹¹²³, etc. A través de estas descripciones, completas, técnicas casi, si no exhaustivas, sabemos de los materiales y esloras mejores para travesía o regata, de los grosores de los cabrestantes y los cables, de la opción de guía entre rueda de timón o barra corva, de las maniobras de amarre¹¹²⁴; del orden de despliegue de las velas, hasta acabar con el foque¹¹²⁵, cómo se aferran o arrian las velas en la tempestad¹¹²⁶; de los astilleros del Cuerno de Oro¹¹²⁷, etc.

Se alude también brevemente a las ciudades que van visitando los viajeros en la segunda parte de *Pasan y se van*: Argel, con sus casas coloreadas, las celosías de sus ventanas, la suciedad de sus callejuelas¹¹²⁸; o la antigua Ascalón, cuya grandeza en ruinas - granito, mármol - es invadida por los

¹¹¹⁸ OO. SS., p. 512.

¹¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 582.

¹¹²⁰ OO. SS., p. 910.

¹¹²¹ *Op. cit.*, p. 935.

¹¹²² *Op. cit.*, p. 935, 940, 941.

¹¹²³ OO. SS., p. 1216.

¹¹²⁴ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 938.

¹¹²⁵ *Op. cit.*, p. 940.

¹¹²⁶ *Op. cit.*, p. 964.

¹¹²⁷ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1289.

¹¹²⁸ OO. SS., p. 976.

huertecillos de los habitantes de la cercana El-Djurah¹¹²⁹, o Cannes¹¹³⁰... ; en *Los dos hermanos piratas*, la ciudad de Bizancio, desde el mar, que va dejando ver sus torres, murallas y edificios a los navegantes que se acercan¹¹³¹, la de Estambul, cuyas construcciones destacan entre la vegetación¹¹³². Túnez, dominada por el fuerte Andaluz y por la fortaleza de La Goleta, construida parcialmente con los mármoles de la cercana Cartago¹¹³³, Argel y sus fortificaciones, que impiden la entrada a la bahía natural¹¹³⁴, etc. En éstas últimas comienzan a intervenir elementos de subjetividad, característicos del siguiente bloque.

El segundo tipo de descripción da cabida a un enfoque subjetivo, abierto a todas las sensaciones. Pero el autor realiza una labor de síntesis, en la que selecciona las cualidades que le interesan, y, aunque las acumula, nunca son totales ; nunca ofrece visiones minuciosas, exhaustivas, sino que sintetiza aquellas que considera fundamentales. Está dominado por las visuales, cromáticas, casi pictóricas, esperables en el genial pintor que es también Ricardo Baroja. De las descripciones marítimas, que el autor considera, explícitamente, *marinas*, deriva muchas veces el efecto de contraste entre las variadas tonalidades del agua y la costa o las embarcaciones, que se observa en *La nao Capitana*, en *El coleccionista de relámpagos* y en *Pasan y se van* : al salir en la *Capitana* rumbo a América, la costa española se define por las *banderas rojas*, la

¹¹²⁹ *Op. cit.*, p. 995.

¹¹³⁰ *Op. cit.*, p. 949.

¹¹³¹ *OO. SS.*, p. 1224.

¹¹³² *Op. cit.*, p. 1225.

¹¹³³ *Op. cit.*, p. 1241.

¹¹³⁴ *Op. cit.*, p. 1252.

*tierra amarilla y las cordilleras azules, lejanas*¹¹³⁵. El panorama se amplía en una descripción de *Pasan y se van*, una mañana de verano en que los azules zafiro y esmeralda, del cielo y el mar, contrastan con la luz intensa de un sol meridional, la vegetación y, especialmente, los barcos : el grupo blanco de los balandros, las lanchas verdes y azules y las chalupas negras¹¹³⁶. Cromatismo centrado también en las embarcaciones a la salida de Cannes, en que las velas se despliegan como *llamaradas blancas*¹¹³⁷ ; y en la viveza de los colores del extravagante *Jabeque*, una de cuyas velas es roja y lleva pintado un sol amarillo, otra azul con una luna blanca y estrellas multicolores, y otra naranja con un cometa negro ; las cureñas son negras, y los faroles moriscos también de colores¹¹³⁸ ; el casco está pintado en cuatro franjas, negra, blanca, verde rabiosa y cinabrio¹¹³⁹. En *El coleccionista de relámpagos* los efectos de color derivan, cómo no, de las tormentas : en medio de un mar verde, casi negro, una pequeña embarcación azul en la que destaca la bandera roja y amarilla¹¹⁴⁰. Los resplandores rojizos y azulados de los relámpagos iluminan la negrura de la noche¹¹⁴¹. Emana también llamaradas azules y rojas un barco que arde en *Aventuras del submarino alemán U...*¹¹⁴². Otra tempestad, en *Pasan y se van*, hace tomar al mar tonalidades amarillas¹¹⁴³ ; en *La*

¹¹³⁵ *OO. SS.*, p. 483.

¹¹³⁶ *OO. SS.*, p. 917.

¹¹³⁷ *Op. cit.*, p. 949.

¹¹³⁸ *Op. cit.*, pp. 940, 941.

¹¹³⁹ *Op. cit.*, p. 935.

¹¹⁴⁰ *OO. SS.*, p. 688.

¹¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 689.

¹¹⁴² Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 19.

¹¹⁴³ *OO. SS.*, p. 964.

nao Capitana es la costa la que las toma, arcillosas¹¹⁴⁴. En un día invernal contrastan la sombra azul turquí intenso del submarino y los rayos del sol, bajos, dorados. Obsérvese, de nuevo, la tendencia impresionista de todas estas descripciones, que las hace siempre parciales y destaca un elemento característico, casi siempre cromático o derivado de efectos de luz. En otros casos, esas mismas pinceladas sueltas, pero efectivas, sirven para crear un ambiente de tonalidades suaves, de colores entonados. En un atardecer de *La nao Capitana* el cielo se arrebola, y convierte las nubes grises en violetas¹¹⁴⁵. En el viejo puerto de Marsella, la bruma gris desdibuja las luces y los colores de los barcos y de la ciudad¹¹⁴⁶.

No porque sean menos frecuentes deja de haber efectos de contraste en los paisajes terrestres : en *Fernanda*, el sol, el cielo azul, y las flores blancas, amarillas y azules¹¹⁴⁷. Algunos también efectistas y suntuosos, como el que, en la misma novela, opone el brillo del arado metálico, la manta blanca del labriego y las bestias rojas y amarillas¹¹⁴⁸. Así se configura la nobleza de la figura magnífica del labriego. El efectismo tiene otras funciones en *Bienandanzas y fortunas* y en *Clavijo* : en la primera, la negrura de las cuevas del Goro y del cielo nocturno se contagia a las ranas, a los cuerpos lívidos, muertos, de los combatientes, a sus órbitas negras, a sus siluetas oscuras, de cuerpos humanos sorprendidos por una muerte violenta y terrible. Sólo la luna, blanca, se deja ver

¹¹⁴⁴ OO. SS., p. 577, 581

¹¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 494.

¹¹⁴⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 930.

¹¹⁴⁷ OO. SS., p. 225.

sobre las cumbres lejanas¹¹⁴⁹. En la segunda, a través del viaje de Beaumarchais desde Francia a España, se muestran las diferencias sustanciales - materializadas en las diferencias de luz y de color -, entre ambos países : la alegría y riqueza del paisaje galo y los colores pardos, sombríos, negros y brumosos de España¹¹⁵⁰.

Igual que en las marinas, los colores entonados por una suave veladura suelen referirse en tierra firme a los atardeceres. En *Fiebre de amor*¹¹⁵¹, o en *Los tres retratos*¹¹⁵² parecen preferirse los dorados y cobrizos, acompañados por cielos violetas o el morado de los picos lejanos, por el efecto de la neblina. En ocasiones, con un matiz urbano : esa misma luz incendia los cristales de las casas y hace aparecer las nubes de grana y cobre¹¹⁵³. Parecido arrebol caracteriza una mañana en *Bienandanzas y fortunas*, dando vida a una naturaleza lavada por la lluvia de la noche¹¹⁵⁴. Pero también puede adquirir matices más suaves, grises azulados, violetas, rosados, malvas, grises verdosos y nacarados, como ocurre en el parque de *Los tres retratos*¹¹⁵⁵.

Incluso en al ámbito ciudadano los atardeceres se doran con las brumas, las nubes se ponen carmesí, rojas, cobrizas, violadas... El cielo se hace transparente y deja ver con nitidez las cúpulas, las torres, los hilos telefónicos ;

¹¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 228.

¹¹⁴⁹ *Bienandanzas*, OO. SS., p. 811.

¹¹⁵⁰ *Clavijo*, OO. SS., pp. 1045, 1046.

¹¹⁵¹ Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 173, 174.

¹¹⁵² OO. SS., p. 381.

¹¹⁵³ *Fernanda*, OO. SS., p. 220.

¹¹⁵⁴ OO. SS., p. 746.

¹¹⁵⁵ OO. SS., p. 428.

o, por el contrario, los vela¹¹⁵⁶. El pueblo de Ferrante, desde lejos, se caracteriza someramente : arcilla roja en una alfombra verde. Al acercarse se ven las casas de adobe de un amarillo cobrizo, ribeteadas de cal, entre el ramaje seco violeta oscuro, color *veneciano*¹¹⁵⁷. De nuevo contrastes, sobre todo en la noche primaveral : cielo oscuro de un azul intenso, que a Federico le sugiere cierta hostilidad en torno a la casa donde vive Antoñita¹¹⁵⁸, estrellas visibles con nitidez, y el rojo de la luna, enorme, sobre los árboles, todos compitiendo con la fosforescencia de las luces de la ciudad y de los luminosos publicitarios¹¹⁵⁹. Otras veces la naturaleza no tiene tanta fuerza, y se sume en la oscuridad de las sombras frente a la luz *vacilante y verdosa* de los faroles de gas¹¹⁶⁰. Desde lejos, Madrid aparece como un paisaje estepario y brumoso, donde el cielo adquiere los tintes surrealistas que le proporciona su color verde carminoso, y donde destacan las líneas de luces de los suburbios¹¹⁶¹.

Efectivamente, Ricardo Baroja parece preferir en sus novelas la descripción de paisajes en los que no interviene, no está presente el elemento humano. Recordemos que en sus artículos, especialmente en las crónicas o memorias, sucedía exactamente al contrario. Ahora bien, en algunas ocasiones recurre precisamente a este ingrediente, dosificado sabiamente para no llegar nunca a una minuciosidad naturalista, para dar idea exacta de la realidad en

¹¹⁵⁶ *Fernanda*, OO. SS., p. 164 ; *Los tres retratos*, en *Op. cit.*, pp. 381, 382.

¹¹⁵⁷ *Fernanda*, OO. SS., p. 229.

¹¹⁵⁸ *Los tres retratos*, *Op. cit.*, p. 394.

¹¹⁵⁹ *Fernanda*, *Op. cit.*, p. 180.

¹¹⁶⁰ *Los tres retratos*, *Op. cit.*, p. 393.

¹¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 444.

que ha fijado su vista: lo humano es lo que los define. Las modistas, los enamorados y las niñas del Retiro¹¹⁶², los aldeanos en mangas de camisa, las mujeres con faldas de colores vivos y mantos oscuros, arrieros de expresión torva o ganaderos con su traje típico, viejas enlutadas con cestas en la cabeza, alpargateros y curas de los pueblos que atraviesa el protagonista para llegar a I*** en *El coleccionista de relámpagos*¹¹⁶³ o Beaumarchais para llegar a Madrid¹¹⁶⁴, las mujeres que se dirigen a la iglesia y los primeros comerciantes que van abriendo las tiendas¹¹⁶⁵; los tripulantes y pasajeros de la nao *Capitana*, que organizan barullo alegre en la cubierta¹¹⁶⁶; o los aldeanos que acuden a la casa solariega¹¹⁶⁷, los tullidos que pueblan el patio del cabildo de los pobres, esperando la sopa boba¹¹⁶⁸, o el pintoresquismo de quienes acuden a vender productos variados al mercado de Vitoria¹¹⁶⁹. Son escenas muy cercanas a las de sus aguafuertes y óleos.

Otras veces el elemento humano viene definido por su ausencia, y por los restos de *vida civilizada* que quedan abandonados en medio del paisaje. En *La nao Capitana*, el muelle de Sevilla por la noche, abarrotado de fardos, toneles y sacos en espera de ser embarcados¹¹⁷⁰, o en *Pasan y se van*, la estación de trenes

¹¹⁶² *Fernanda*, OO. SS., p. 215.

¹¹⁶³ *Op. cit.*, p. 685.

¹¹⁶⁴ *Clavijo*, OO. SS., p. 1045 y ss.

¹¹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 1054.

¹¹⁶⁶ *La nao Capitana*, OO. SS., pp. 484, 515, 464.

¹¹⁶⁷ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 769.

¹¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 815.

¹¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 820.

¹¹⁷⁰ OO. SS., p. 464.

desierta, sólo poblada por las mercancías apiladas en los andenes¹¹⁷¹. En *Bienandanzas y fortunas*, en el desván de la casa solariega en invierno, lleno de telarañas y escudos de armas viejos, todo bañado por el viento frío que entra por las ventanas¹¹⁷². Lo humano es elemento negativo, de suciedad, en *La tribu del halcón*, a propósito del maloliente recinto del poblado lobo, lleno de desperdicios¹¹⁷³; y convertido en cierto lugar semihabitable, en el vertedero de *Pasan y se van*, gracias al ingenio con que se aprovechan para nuevos usos los materiales de desecho¹¹⁷⁴. En cambio, este elemento humano puede adquirir proporciones épicas, en *Los dos hermanos piratas* y en *Carnashu*, a través de procedimientos como la metonimia o de la metáfora impresionista. Así resultan descripciones de gran vistosidad: en la primera de estas novelas, las huestes de Castilla se definen por su estandarte, las lanzas y arcabuces que destellan al sol y el rastro de fuego y humo que dejan a su paso¹¹⁷⁵; las numerosas tropas turcas frente a Marsella, por su turbantes, almeízades, gorros, cascos, cabezas rapadas con un mechón en el colodrillo, miles de pupilas negras, miles de bocas rodeadas de pelo que gritan, miles de brazos tostados por el sol, y una algarabía tremenda¹¹⁷⁶. El desfile naval: *cascos, la arboladura de las velas y las jarcias entre el humo de las salvas, gallardetes y grímpolas al viento, y el estandarte rojo con el*

¹¹⁷¹ OO. SS., p. 837.

¹¹⁷² OO. SS., p. 746.

¹¹⁷³ OO. SS., p. 615.

¹¹⁷⁴ OO. SS., p. 842.

¹¹⁷⁵ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1258.

¹¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 1334.

yagatán blanco, bandera de Barbarroja¹¹⁷⁷. En *Carnashu* se utiliza procedimiento muy semejante para describir al ejército español : banderas al viento, tambores batientes, y picas y arcabuces al hombro¹¹⁷⁸.

Aun admitiendo la preeminencia del color que hemos observado en todas estas descripciones, ya anticipábamos que el abanico sensorial suele ampliarse a los sonidos y a los olores. Ricardo Baroja es especialmente magistral en la caracterización de los sonidos de la ciudad, porque de nuevo selecciona, comprime, para transmitir su peculiar enfoque de la realidad. En *Fernanda*, al atardecer y en el comienzo de la noche, la atmósfera trae sonidos apagados, mezclados, específicos del medio ciudadano : rumor de conversaciones lejanas, motores de autos, trotar de caballos, lamento de sirenas, campanadas de tranvías, un piano, un vendedor de periódicos, una charanga...¹¹⁷⁹ ; los pasos del sereno, el zumbir de un camión ¹¹⁸⁰. Otras ciudades tienen el sonido característico de sus campanadas : la Giralda de Sevilla y todas sus iglesias y conventos¹¹⁸¹. También el ruido del mar define su ámbito : el rumor lejano de las rompientes¹¹⁸², mezclado o no con la canción monótona del marinero que vigila¹¹⁸³, el sonido del agua desplazada por la embarcación en movimiento o anclada¹¹⁸⁴, el tableteo de las lanchas pescadoras¹¹⁸⁵, o las voces de mando en

¹¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 1351.

¹¹⁷⁸ *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, II, 1945, p. 155.

¹¹⁷⁹ *OO. SS.*, pp.232, 180, 164.

¹¹⁸⁰ *Pasan*, *OO. SS.*, p. 886.

¹¹⁸¹ *La nao*, *Op. cit.*, p. 477.

¹¹⁸² *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 46 ; *El coleccionista*, *OO. SS.*, pp. 670, 666.

¹¹⁸³ *La nao*, *OO. SS.*, p. 537.

¹¹⁸⁴ *El submarino*, *Op. cit.*, p. 20, *La nao*, p. 467.

todas las lenguas peninsulares de tradición marinera - castellana, vascongada, gallega y levantina¹¹⁸⁶. La guerra tiene también sus sonidos especiales, en *Los dos hermanos piratas* : el grito de guerra de los caballeros de Rodas en medio del silencio de la noche, al iniciar un ataque, el *crepitar de los arcabuces*, el *estallido de las bombardas*, el *golpe de los garfios lanzados para el abordaje*, el *crujido siniestro del remo*, el *clarín*, el *tambor* y el *pito que ordenan la maniobra*¹¹⁸⁷. El sonido de los astilleros a pleno ritmo, preparando los barcos de guerra para la próxima campaña - la sierra, el martillo...¹¹⁸⁸ -.

Los sonidos de la naturaleza suelen ser también nocturnos y terroríficos, y acentúan la sensación de tragedia o de miedo que deriva de la trama de algunas de las novelas. El aullido monótono del viento, el graznido de los cuervos, el aullar de los lobos, el chillido de la lechuza, son elementos discordantes, de mal agüero, en un mundo primitivo y supersticioso¹¹⁸⁹. También en *Bienandanzas y fortunas*, en interferencia con lo humano : el viento hace chirriar la veleta, golpea las jambas de una ventana mal cerrada : sonidos que se unen a la música natural de los animales y la lluvia¹¹⁹⁰. En *Fernanda*, el *panorama* acústico es mucho más bucólico : los abejorros, las perdices, pájaros e insectos en general, *un confidencial e inmenso cuchicheo que brota de todas partes*, en

¹¹⁸⁵ *Pasan*, OO. SS., p. 914.

¹¹⁸⁶ *La nao*, Op. cit., p. 459.

¹¹⁸⁷ OO. SS., pp. 1232, 1334.

¹¹⁸⁸ *Los dos hermanos*, OO. SS., p. 1289.

¹¹⁸⁹ *La tribu del halcón*, OO. SS., pp. 591, 621.

¹¹⁹⁰ OO. SS., p. 734.

el espacio primigenio, redentor, del campo¹¹⁹¹ ; en Aranjuez se destaca el rumor del viento entre las copas de los árboles¹¹⁹².

Igualmente, los olores complementan una visión naturalista o bucólica de la naturaleza : el salitre del mar¹¹⁹³, el perfume terrestre, de los jardines, de los campos, de la vegetación¹¹⁹⁴; pero también el olor es signo de lo humano : el alquitrán, el petróleo y el azufre¹¹⁹⁵, el vaho caliente del pavimento urbano durante la estación calurosa¹¹⁹⁶, el humo del aceite en el que se fríe el pescado¹¹⁹⁷, los mercados¹¹⁹⁸... En ocasiones llega a lo enfermizo, como el relente de moho y fermentación del interior de barco al atravesar los mares ecuatoriales¹¹⁹⁹, el olor de los desperdicios en descomposición del poblado lobo¹²⁰⁰, en el vertedero¹²⁰¹, o de ciudades enteras, como Argel¹²⁰², o incluso del Madrid del siglo XVIII : el hedor a amoníaco de los portales, de los pozos negros, de las habitaciones mal ventiladas, de los aceites requemados, de los productos rancios de las tiendas, del moho de las iglesias¹²⁰³. Sólo es agradable en las ciudades el olor de las tahonas, cuyos hornos se encienden con jara y con

¹¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 228.

¹¹⁹² *Clavijo, OO. SS.*, p. 1975.

¹¹⁹³ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 115 ; *La nao Capitana, OO. SS.*, p. 477.

¹¹⁹⁴ *Aventuras del submarino alemán U...*, *ibid.* ; *Fernanda, OO. SS.*, pp. 220, 228 ; *Clavijo, Op. cit.*, p. 1075.

¹¹⁹⁵ *Aventuras del submarino alemán U...*, *ed. cit.*, p. 19.

¹¹⁹⁶ *Fernanda, OO. SS.*, p. 180.

¹¹⁹⁷ *Bienandanzas y fortunas, OO. SS.*, p. 820.

¹¹⁹⁸ *Clavijo, OO. SS.*, p. 1020.

¹¹⁹⁹ *La nao Capitana, OO. SS.*, p. 512.

¹²⁰⁰ *La tribu del halcón, OO. SS.*, p. 615.

¹²⁰¹ *Pasan y se van, OO. SS.*, p. 842.

¹²⁰² *Los dos hermanos piratas, OO. SS.*, p. 976.

¹²⁰³ *Clavijo, OO. SS.*, p. 1053.

retama¹²⁰⁴, como Ricardo Baroja recordaba, sin duda, de la época en que se hizo cargo de la panadería de su tía.

La descripción es normalmente un elemento retardador del discurso. Pero en ocasiones este efecto se acentúa, dotando de un **valor simbólico**, o bien referido al propio objeto de la descripción, o bien a la propia estructuración del material narrativo en su conjunto; por más que, en ocasiones, se trate de descripciones de extrema brevedad. Así, como ejemplo del primer caso, en *Fernanda*, la descripción del mundo de paz y tranquilidad del pueblo de Ferrante, un bálsamo tras los acontecimientos vividos en Madrid¹²⁰⁵; o de la calma que precede a la tempestad marina, en *El coleccionista de relámpagos*, en que queda engrandecida la postura serena de los tripulantes de un barco¹²⁰⁶. Otros ejemplos se hallan en *Pasan y se van* y en *El Dorado*¹²⁰⁷, en que se describen los efectos de la tempestad. O, simplemente, la quietud matutina en la primera de las citadas¹²⁰⁸. En *Aventuras del submarino alemán U...*, el detenimiento con que se relata y se describe la aparición progresiva de elementos no identificados, de los que, al final, se dice que son un submarino, acentúa la expectación y la sorpresa final¹²⁰⁹. En *Bienandanzas y fortunas* la tranquilidad de un atardecer invernal presagia la tragedia¹²¹⁰. En *Los dos hermanos piratas* la

¹²⁰⁴ *Pasan y se van*, Clavijo, en *OO. SS.*, pp. 886 y 1053, respectivamente.

¹²⁰⁵ *OO. SS.*, p. 226.

¹²⁰⁶ *OO. SS.*, p. 688.

¹²⁰⁷ *OO. SS.*, pp. 964 y 1192, respectivamente.

¹²⁰⁸ *Pasan y se van*, *OO. SS.*, pp. 914, 917.

¹²⁰⁹ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, p. 21.

¹²¹⁰ *OO. SS.*, p. 746.

quietud de la noche se rompe violentamente por el grito de los que vienen a combatir a Barbarroja¹²¹¹.

Son también de gran belleza, y producen el mismo efecto de retardamiento, ciertas descripciones globales en que el panorama, amplio, es el verdadero protagonista. La simple enumeración, sin más detalle, es el procedimiento habitual ; acompañada de la selección de ciertos datos, parciales, pero que componen eficazmente un estampa a través de trazos breves y certeros, en que destaca la capacidad de síntesis, reiteramos, de raigambre impresionista. Así, los campos que aparecen al final de *Fiebre de amor*¹²¹², apenas vislumbrados entre la imagen del automóvil que levanta polvo en su veloz carrera y que capta momentáneamente la atención de un pastorcillo ; la mañana de verano en *Pasan y se van*, que recorre escuetamente cielo, mar y montaña¹²¹³, y, en la misma novela, la salida de Cannes de los barcos, previa a la cual se nos ofrece una rápida perspectiva de las casas de campo y quintas, de las islas y las embarcaciones¹²¹⁴ ; o la vista de Vera de Bidasoa, en *Carnashu*, desde un balcón : sus huertas, las casas y los soldados¹²¹⁵.

Pero la descripción también puede ser movimiento - aunque retarde el relato - : de nuevo, bien por la naturaleza de lo descrito, bien por el punto de vista adoptado por el narrador. Así, en el primer caso, los delfines que

¹²¹¹ *OO. SS.*, p. 1232.

¹²¹² Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 173.

¹²¹³ *OO. SS.*, p. 917.

¹²¹⁴ *Op. cit.*, p. 949.

¹²¹⁵ *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, II, 1945, p. 118.

acompañan a la *Capitana*¹²¹⁶ o a las embarcaciones de *Pasan y se van*¹²¹⁷. Su agilidad grácil y alegre es muy distinta de la del movimiento del barco, lento y pesado, pero seguro : así, el *Jabeque* en su maniobra de amarre¹²¹⁸. En otros casos, las descripciones en movimiento pueden mostrar, globalmente, la variedad de un paisaje : urbano, en Alemania¹²¹⁹, o puramente natural, como los de , tan diferentes, Francia y España¹²²⁰. Se trata de una descripción en contraste, en que se establece implícitamente un paralelismo entre los dos paisajes, el fresco, rico y despreocupado, francés, y el austero, severo y moralista, español, y las formas de ser respectivas de las distintas nacionalidades, clave en la novela, pues no es sino correlato de dos maneras de entender la vida y el amor, las de los dos protagonistas, Carón de Beaumarchais y Clavijo. Otras veces más, el movimiento es igualmente simbólico de una actitud vital de los personajes, pues los protagonistas inician un viaje que representa su paso hacia una nueva manera de encarar la existencia¹²²¹.

En otras descripciones, las cualidades simbólicas vienen dadas por su forma de escenas, estáticas, que las hace emparentar con las escenas teatrales, en las que la voz del narrador adquiere valor de acotación ; o cinematográficas, con *montajes* basados en planos (*primeros, medios o generales*)¹²²². De este modo

¹²¹⁶ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 523.

¹²¹⁷ OO. SS., p. 989.

¹²¹⁸ *Op. cit.*, p. 938.

¹²¹⁹ *Clavijo*, OO. SS., p. 1020.

¹²²⁰ *Op. cit.*, p. 1045.

¹²²¹ *Fernanda*, OO. SS., p. 229 ; *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 173, 174.

¹²²² *Vid.* el apartado correspondiente a técnicas cinematográficas.

quedan potenciadas las perspectivas impresionistas que citábamos, sobre todo cuando se trata de escenas muy breves. En *Aventuras del submarino alemán U...* son, efectivamente, instantáneas muy rápidas que engrandecen la visión estética de la aventura del protagonista. Así, su despedida del mundo *civilizado*, con la huida de los marineros italianos¹²²³. La simplicidad con que se describe la terrible pesadilla de una noche es mucho más efectiva por esquemática, y por la yuxtaposición de planos muy seguidos¹²²⁴. En *Los tres retratos*, la artificialidad de la vida urbana, de consecuencias terribles para una criatura como Antofñita, se simboliza a través de los hilos telefónicos que cruzan el cielo entre los tejados¹²²⁵, y por los portales lujosos, *iluminados como panteones*, y los automóviles largos *como ataúdes abandonados*¹²²⁶. En *Pasan y se van*¹²²⁷, la sensualidad misteriosa del Mediterráneo, de sus criaturas, de sus leyendas, a través de una visión nocturna de Felipe: las siluetas oscuras de los delfines, envueltas en espuma, y las figuras blancas de las mujeres, Semíramis y Arabella, inclinadas hacia el mar para hacer una ofrenda a su madre, la diosa Astarté. En *Clavijo II* es fundamento del efectismo con que el protagonista

¹²²³ *Los marineros italianos bogaban a toda prisa hacia la costa, las siluetas negras de sus botes se perdieron en la bruma* (Madrid, Caro Raggio, 1917., p. 30).

¹²²⁴ (...)barcos que saltaban en el aire, destrozados, racimos de hombres que caían al mar, agitado por las hélices de monstruos de acero, ráfagas huracanadas de metralla que rizaban la iracunda superficie de las olas teñidas por la sangre de mil y mil víctimas; y en una pequeñísima cabina un hombre que tenía las sienes coronadas por una cinta de caucho, dirigía la tremenda catástrofe. Era un hombre que se había arrancado el corazón, y en su lugar había escrito con letras de fuego la palabra “¡GERMANIA!” (Op. cit., pp. 122, 123).

¹²²⁵ OO. SS., p. 382.

¹²²⁶ Op. cit., p. 394.

¹²²⁷ OO. SS., p. 989.

descubre la muerte y entierro de su amada¹²²⁸. En *El Dorado*, del sentimiento de dolor con que el capitán Ruiz Montoya abandona a su esposa¹²²⁹. En *Los dos hermanos piratas*, tanto de la grandeza de la navegación como empresa humana aventurera¹²³⁰, como de la vida fuerte, cruel, que se vive en ella¹²³¹.

La importancia de este tipo de descripciones no es meramente anecdótica, por más que su aparición no sea frecuente - si así ocurriese, el nivel de sobreactuación sería desagradable -, y, a veces, su tensión se vea rota por algún detalle inconveniente¹²³²: obsérvese su papel como elemento estructurador de la división de capítulos en *Fernanda*, de manera que algunas descripciones adquieren valor conclusivo. Así, al final del IV, tras la declaración de principios de Julio y su enfrentamiento con los de los demás¹²³³. En el X, tras la marcha de su padre, Fernanda se encuentra a solas con el destino que le están preparando¹²³⁴. Y en el XIX, cuando acaban las dudas de la muchacha sobre Julio, y se lanza a actuar como todos parecen exigirle; le pedirá el sacrificio de

¹²²⁸ *Llega Clavijo embozado, espada al brazo; un criado le precede con una antorcha encendida. Se aproxima el archivero a la puerta abierta de la casa. En el zaguán hay tres encapuchados con cirios amarillos* (OO. SS., p. 1028).

¹²²⁹ *Allá lejos destaca, sobre el negro triángulo formado por las dos rocas inclinadas sobre el mar, una figura azul de mujer; agita al viento el extremo del manto, en la punta aguda de una roca, el perro lanza aullidos* (OO. SS., p. 1190).

¹²³⁰ *Las grandes velas recortan la cuadrada silueta negra (del barco) sobre el cielo; los mástiles se alzan enhiestos, y la jarcia, tensa, transmite al casco el impulso de la brisa* (OO. SS., p. 1235).

¹²³¹ *En el centro del grupo de marinos, Sinam el Judío habla en voz baja, junto al cabrestante de proa.*

En la cámara del capitán hay luz, y una silueta pasa y repasa por delante de la roja claridad.

Cuando la mañana asoma por encima de las montañas de la antigua Troade, por delante del bergantín, se levanta la cima del Olimpo de Mytilene.

La puerta de la cámara del capitán se abre y aparece Arudj con el rico traje de arráez (Op. cit., p. 1235).

¹²³² El detalle del perro que aulla, en *El Dorado*, en el ejemplo citado de OO. SS., p. 1190.

¹²³³ *Se hacía de noche, y en la oscuridad, las pinturas desentonadas del estudio parecían mejores. Por la ventana penetraba la débil claridad del cielo, en que brillaban las primeras estrellas.* (OO. SS., p. 171).

¹²³⁴ (...) *lloraba largo tiempo, mucho tiempo, lo suficiente para que la luna, ascendiendo en el cielo, enviara su azulado rayo sobre la triste figura arrodillada.* (Op. cit., p. 183).

sus ilusiones¹²³⁵. También en *Pasan y se van*, la muerte de Afrodiseo se zanja con el alejamiento de la voz narrativa de su figura¹²³⁶.

Efectivamente, el paisaje exterior es el predominante en los espacios, y, por tanto, en las descripciones : en él el autor goza de mayores posibilidades cromáticas, a la vez que de mayor libertad, pues éstos no están tan sujetos a las necesidades concretas, referenciales, de la ambientación del aquí y ahora de los personajes. Y, sin embargo, hay dos novelas - de las primeras -, que se desarrollan casi exclusivamente en interiores : *De tobillera a cocotte* y *Fiebre de amor*. Obsérvese, de acuerdo con lo dicho, que se trata de novelas *de costumbres*, sociales. El elemento humano que las protagoniza requiere escenarios *humanos*. Su valor no sobrepasa el referencial, de acuerdo con la clasificación anterior. Sólo la huida de los mismos nos remite a un mundo natural que se ve como liberación¹²³⁷. En ambas encontramos un tipo de interior muy característico de Ricardo Baroja - aunque no sea el más abundante - : el de los ambientes de lujo. Su interés, repetimos, es poco más que costumbrista, e incluso se tiñe de cierto tono de crítica : el recibidor de *Fiebre de amor* tiene cierto aire de mal gusto¹²³⁸. No así el comedor en que transcurre el marco narrativo de *De tobillera a cocotte*, de raigambre literaria y en línea con unos personajes que hemos acercado a los

¹²³⁵ *Dos gruesas lágrimas corrieron por sus mejillas y cayeron sobre los baldosines del pavimento, formando dos manchitas redondas, oscuras, que fueron aclarándose. Cuando Julio apareció ya se habían borrado* (Op. cit., p. 201).

¹²³⁶ *Son las siete de la tarde. El último rayo de sol tiñe de rojo los cristales de la claraboya.* (OO. SS. p. 867).

¹²³⁷ Final de *Fiebre de amor*.

¹²³⁸ *Todo muy nuevo y muy caro, tiene al aire de imitación, más o menos afortunado, de lo antiguo.* (*Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 7).

*modernistas*¹²³⁹. Debían moverse en un ambiente exquisito, lleno de objetos preciosos y raros, decorado con escenas mitológicas y reminiscencias de países exóticos. Se percibe el placer estético de un pintor que ejerce ahora, momentáneamente, de decorador, de persona sensible que aprecia las cosas buenas.

Otros interiores gozan de ese mismo sabor costumbrista, de cotidianidad, dependiente de los grupos sociales que los habitan. Los más variados están en *Pasan y se van*. Desde los lujosos en que se mueven los personajes de la regata (de ellos se destaca el detalle recurrente de la iluminación abundante y ostentosa¹²⁴⁰), hasta los de la pequeña burguesía comercial (una pescadería¹²⁴¹, una pastelería¹²⁴², un colegio¹²⁴³, una peluquería¹²⁴⁴, o un café¹²⁴⁵); en las tiendas se describe la variedad de los productos, y en los demás establecimientos, detalles concretos y característicos obtenidos de una observación minuciosa: abecedarios, mapas y dibujos, tenacillas, peines, o pinturas decorativas populares y mesas de mármol de dudosa limpieza. La humildad del pescador, contemplada con cariño a través de su dormitorio pequeño, lleno de olores, con las ropas de trabajo esparcidas, sin tiempo de ordenarlas, y el despertador como protagonista¹²⁴⁶. La austeridad

¹²³⁹ *Vid. Personajes.*

¹²⁴⁰ *OO. SS.*, pp. 945, 948, 980.

¹²⁴¹ *Op. cit.*, p. 838.

¹²⁴² *Op. cit.*, p. 844.

¹²⁴³ *Op. cit.*, p. 871.

¹²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 879.

¹²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 882.

¹²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 935.

de las estancias medievales de *Bienandanzas y fortunas*, adornadas por armas y trofeos¹²⁴⁷, y guarnecidas por ropas toscas¹²⁴⁸. De entre todas destaca la cocina, punto de reunión fundamental, con su hogar encendido y sus rudimentarios utensilios¹²⁴⁹; o la de las habitaciones de *Clavijo III*¹²⁵⁰, con sus sillones fraileros, su mesa de nogal y la cerámica del Retiro, índices de una cultura hispana que define al protagonista por oposición al francés; o la habitación del pueblo de *Fernanda*¹²⁵¹, de sencillez rústica e inocente.

En otras ocasiones son los estudios o talleres de los pintores. De ellos se destacan elementos característicos: grandes ventanales, que en ocasiones proporcionan luz cenital, elementos decorativos siempre especiales y escogidos, reflejo de los caracteres de sus dueños, cuencos de cobre, caracoles marinos, antigüedades, talaveras... Cierta lujo, más bien estético que monetario, junto con cierto desorden: telas, papeles, álbumes, trapos, tubos de pintura, pinceles, espátulas...¹²⁵².

Los ambientes tecnificados forman parte de la aventura: no podían faltar. En *Aventuras del submarino alemán U...* se describen con profusión las cámaras herméticas, de metal, llenas de tubos de cobre, aparatos desconocidos - relojes, barómetros, niveles de agua brújulas y anteojos -. Junto a la curiosidad, la sensación de claustrofobia, que el protagonista compara con la de estar

¹²⁴⁷ OO. SS., pp. 732, 739.

¹²⁴⁸ Op. cit., p. 732.

¹²⁴⁹ Op. cit., p. 713.

¹²⁵⁰ OO. SS., p. 1067.

¹²⁵¹ OO. SS., p. 231.

¹²⁵² *Fernanda*, Op. cit., p. 168; *Los tres retratos*, OO. SS., pp. 419, 432, 368; *Pasan y se van*, OO. SS., p. 859.

encerrado en una marmita de hierro esmaltado o en los servicios del expreso Madrid - Irún¹²⁵³. Parecida curiosidad y minuciosidad anima la descripción de las habitaciones del último piso de la torre de Cuatralbo, la que utiliza como laboratorio para la atracción y fotografiado de los relámpagos: pequeños orificios en las paredes cerrados por obturadores metálicos a los que atornilla las cámaras, toda clase de barómetros, termómetros e higrómetros, y reactivos para el revelado¹²⁵⁴. Sin embargo, es posible que parezca, y con razón, que queda un tanto abandonado el aspecto técnico de la navegación: así es, en lo que se refiere a interiores, pues sólo hallamos someras descripciones de la sencillez funcional de los camarotes ¹²⁵⁵. Es a cielo abierto y en alta mar donde a Ricardo Baroja le interesa especialmente la navegación y la descripción de las embarcaciones, como ya se ha dicho.

En definitiva, y por lo que respecta a la descripción de espacios¹²⁵⁶, una marcada preferencia por los exteriores, que, lejos de dispersar la acción, le dan unidad por sus cualidades estéticas, y no suponen una limitación estrecha para las posibilidades, especialmente cromáticas, de las habilidades del autor. Por otro lado, a los interiores se les adjudica más bien un valor sociológico que define a los personajes, y, en casos como *Pasan y se van*, los cohesionan como grupos o subgrupos, en función de los que frecuentan. Por fin, el mapa

¹²⁵³ Madrid, Caro Raggio, 1917, pp. 94, 59, 144 y 145; 31 y 32; 39, 43 y 44.

¹²⁵⁴ *Los tres retratos*, OO. SS., pp. 690, 696, 672.

¹²⁵⁵ *La nao Capitana*, OO. SS., pp. 500 y 501 (cámara de derrota); p. 533 (camarote).

¹²⁵⁶ La de personajes se aborda en otro lugar.

geográfico de estas novelas¹²⁵⁷ tiene como protagonista indiscutible a España, sobre todo en sus facetas madrileñas o costeras - especialmente cantábricas y mediterráneas -, fruto de la observación directa y del recuerdo de nuestro autor.

7. 3. 2. 5. Técnicas cinematográficas.

Mucho se ha traído y llevado el tema de la relación entre el cine y la literatura, hasta el punto de considerarse, en cierto modo, bandera de la nueva narrativa¹²⁵⁸. Ricardo Baroja, como artista que es, siente curiosidad por el, entonces nuevo, fenómeno cinematográfico, que puede enriquecer el campo de las artes plásticas. Y aunque sus opiniones son casi totalmente negativas¹²⁵⁹, principalmente por los pobres resultados que observa, es indudable que le interesa y atrae, como moderna manifestación visual. No olvidemos, además, la gran influencia teatral en la narrativa de nuestro autor, que se suma a este nuevo, aunque defraudado interés¹²⁶⁰.

En alguna ocasión da cabida a algunas técnicas del llamado séptimo arte, sobre todo en *Fernanda*, en la que el procedimiento más utilizado es el

¹²⁵⁷ Vid. *Espacios*.

¹²⁵⁸ El cine ha influido sobre la educación visual de los narradores de nuestro siglo, en los modos de ver, de cortar las escenas, de ligarlas, de superponerlas (ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 190).

¹²⁵⁹ Vid. el apartado correspondiente a *Arte, cine y ametralladora*. También en *Fernanda*, a través de los personajes:

- (...) *Papá, las películas no valían nada. Gente que corre, que tropieza, que cae...*

- *Siempre, siempre igual, siempre tan aburrido* - interrumpió el grabador(...). *¿Y no os han dado algún film sentimental en que la protagonista, cándida muchacha italiana, de cincuenta y tantos años, muere de amor por un joven de pelo rizado y nariz ganchuda?*

- *Creo* - observó Beatriz con malicia - *que si el cine se diera con luz no iría nadie a verlo.*

- *Sin embargo, hay efectos de claroscuro interesantes* - afirmó Claudio, echándose a artista. (OO. SS., pp. 172, 173).

¹²⁶⁰ Vid. el apartado correspondiente a la *caracterización escénica de los personajes*.

alejamiento de la imagen al final de varios capítulos, como se ha estudiado en el apartado correspondiente a las descripciones. Así, por ejemplo, al acabar el IV, después de una conversación en estilo directo, que pasa a ser relatada, en resumen, por la voz del narrador, se vuelve la *cámara* hacia las paredes de la casa primero, a la luz ambiente después, y, finalmente, al exterior¹²⁶¹. Al final del capítulo X, después de haber mentido a su padre sobre la opinión de Julio acerca de su cuadro, Fernanda se pone a rezar en el retablo, y llora. La imagen se aleja y ofrece una visión general de su figura, de contornos desdibujados, marcada por la luz de la luna¹²⁶². En el XIII, la agresión de Antonio de Olías a García Lija acaba con el prendimiento de éste por los guardias, y el alejamiento de todos ellos de la escena, hacia la comisaría¹²⁶³. A punto de acabar el fundamental capítulo XXVI, la protagonista tira al estanque la carta de renuncia que le ha arrancado a Julio. La imagen se centra un momento en ella, que llora, y después sigue al papel que se mueve por el agua¹²⁶⁴. En todos los casos es vital el empleo del pasado durativo, en forma de pretérito imperfecto. Hemos

¹²⁶¹ *Y Claudio condujo otra vez la conversación a su cuadro y a sus éxitos como pintor. / Se hacía de noche, y en la oscuridad las pinturas desentonadas del estudio parecían mejores. Por la ventana penetraba la débil claridad del cielo, en el que brillaban las primeras estrellas. (OO. SS., p. 171).*

¹²⁶² *Don Claudio se marchó frotándose las manos de gusto. En cuanto desaparecía, se posternaba Fernanda ante el retablo, ocultando la cara entre las manos, y lloraba, lloraba largo tiempo, mucho tiempo, lo suficiente para que la luna, ascendiendo en el cielo, enviara su azulado rayo sobre la triste figura arrodillada. (Op. cit., p. 183).*

¹²⁶³ - ¡Eh, Ferrante! - llamó un melencuado -, debes celebrarlo. Le han dado un estacazo a García Lija, el que se metía contigo en El Cosmos.

Julio se encogió de hombros.

Los guardias se llevaron al segoviano, que marchaba satisfecho, contoneándose sobre las delgadas piernas forradas de cuero sucio. (Op. cit., p. 190).

¹²⁶⁴ *Fernanda lloraba. ¡Ya no tenía remedio*

El papel, llevado por la brisa que rizaba la superficie del estanque, fue navegando, hasta encallar en las espadañas del centro. Así, las ranas recibieron la carta que escribió Julio Ferrante al presidente del Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes. (Op. cit., p. 217).

encontrado también algún caso en *Bienandanzas y fortunas*: después de una escena en la cocina de los Mendoza, violenta, entre banderizos enemigos, la abuela Mayor impone paz. Los ánimos se sosiegan, los personajes se aquietan y contemplan la hoguera. La imagen se centra entonces en ella y en el hueco de la chimenea, que nos acerca, desde lo alto, al exterior y a sus sonidos¹²⁶⁵. Algo parecido se da en *Pasan y se van*, tras la muerte de Afrodisio¹²⁶⁶.

Hay ocasiones en que la cámara, al contrario, se acerca; e incluso puede llegar a convertirse en un primer plano. Lo encontramos, de nuevo, en *Fernanda*: en el capítulo VIII, Damián Buzón ha interrumpido los galanteos seniles de don Leandro, creyendo que era, por la diferencia de edad, una escena de amor paterno filial. El senador se marcha avergonzado, y la escena recoge la risa de Fernanda, primero, y luego la reflexión¹²⁶⁷. Por último, *La nao Capitana* tiene un comienzo bastante cinematográfico. La imagen se inicia con una toma larga, panorámica, del muelle de Sevilla, de Sevilla misma, que va acercándose al barco, a su casco gigantesco, unido a la orilla por una tabla. Escuchamos primero voces, asoman por fin personas, que bajan a tierra a recibir a los

¹²⁶⁵ *Estéfana, Beñe y la Gormanta forman corro junto a la vieja hilandera, y los otros tres banderizos, sentados en el suelo, las manos en las rodillas, contemplan el chisporroteo y las llamaradas que de cuando en cuando se desprenden entre las resquebrajaduras de la leña carbonizada.*

El viento ulula en el hueco de la chimenea y el chirriar de la veleta desde lo alto del tejado. Suenan mugir de vacas, gruñido de cerdos, resoplar de caballos en la cuadra. (OO. SS., p. 718)

¹²⁶⁶ *Semiramis entra en el estudio y coloca el tubo de cristal entre las manos cêreas de su padre, muerto, tendido en la tarima del modelo.*

Felipe, sentado en un ángulo, la cabeza entre las manos, permanece inmóvil. Don Leandro se pasea a lo largo del estudio y Alfonso, rendida, duerme en el suelo sobre una alfombra.

Son las siete de la tarde. El último rayo de sol tiñe de rojo los cristales de la claraboya (OO :SS., p. 867).

¹²⁶⁷ *Fernanda le miraba marchar conteniendo apenas las enormes ganas de reír que agitaban su pecho. Cuando el senador desapareció lanzó una carcajada cristalina, que poco a poco fue disminuyendo; la alegría fue apagándose en su rostro, y, por fin, quedó pensativa, triste. (OO. SS., p. 180).*

pasajeros¹²⁶⁸. En *Bienandanzas y fortunas* se presenta en cámara lenta el despertar de don Joanes de Ollo, herido, después de la batalla que ha aniquilado a los suyos¹²⁶⁹.

Si bien toda descripción suele suponer una detención en el relato, hay algunas que destacan entre las demás porque llegan a configurar verdaderas escenas en modo de pausa. El narrador describe no una figura o un paisaje aislados, sino un conjunto con cualidades estéticas propias, intrínsecas a esa vista, a ese enfoque, a ese punto de vista. Son muy cercanas, por tanto, a una concepción pictórica del relato. Veamos algunos ejemplos. En *La nao Capitana*, cuando, al principio, salen los tripulantes a tierra. El narrador se fija en uno de ellos¹²⁷⁰. Más adelante, el capitán Arcaute sigue a Trinidad, y la contempla¹²⁷¹. En *Pasan y se van*, Cuatralbo contempla una embarcación en medio de la tempestad¹²⁷². En *Bienandanzas y fortunas*, estas técnicas prestan marco

¹²⁶⁸ OO. SS., p. 459.

¹²⁶⁹ Entre los cadáveres, una figura negra se mueve. Primero apoyada en las rodillas y las manos, después se pone en pie... Marcha vacilante hasta el arroyo, se detiene, coge en el suelo un jirón de ropa, lo empapa en el agua y envuelve su cabeza. Apoyándose en una lanza rota, a modo de báculo, puede llegar a la caverna en que Chamorro y Chacha Beltz habitaron.

Entre las piedras del hogar queda rescoldo ; al lado hay una faja de leña. Puestas algunas ramas secas sobre la brasa, comienzan a desprender humo, luego llama. Joanes de Ollo ve la bota de vino junto a un pedazo de pan y restos de carne asada. Come poco, bebe mucho y se tiende sobre el heno seco.

Pasa tres días con fiebre. En cuanto desaparece, comienza a dar sepultura a los muertos (...). (OO. SS., p. 811).

¹²⁷⁰ A la mortecina luz se dibuja medio rostro renegrido bajo el gorro pardo que cubre la frente ; por delante asoman mechones de pelo gris que llegan hasta el bigote. (OO. SS., p. 459).

¹²⁷¹ La ve destacarse sobre el cuadrilátero azul y luminoso de la escotilla que da acceso a la última plataforma del alcázar. Detrás de aquella figura, que el aire acaricia, brilla la gran farola, los relieves dorados, los vidrios que reflejan el sol. (OO. SS., p. 488).

¹²⁷² La Calipso, rodeada por torbellinos, aguanta, valiente, con el pequeño triángulo de vela prendida en el trinquete. La bandera, dando vibrante de luz roja y amarilla, prendida en un estay, se destaca sobre el livido color del horizonte. (OO. SS., p. 964).

adecuado a la aparición, majestuosa o sorprendente, de algún personaje¹²⁷³ ; en *Los dos hermanos piratas*, a la presencia del almirante, el pirata *Khair ed Din*¹²⁷⁴ ; o a una recepción del sultán Selim¹²⁷⁵.

En otras ocasiones encontramos instantáneas muy rápidas a las que ya hemos aludido en su faceta de pasajes descriptivos. Así, en *Aventuras del submarino alemán U...*, la despedida del protagonista del mundo civilizado, con la intuición de mil peligros, viene dada por un vistazo rápido a la huida de los marineros italianos¹²⁷⁶. En *Pasan y se van*, la sensualidad misteriosa del Mediterráneo, de sus criaturas, de sus leyendas, a través de una visión nocturna de Felipe : las siluetas oscuras de los delfines, envueltas en espuma, y las figuras blancas de las mujeres, Semíramis y Arabella, inclinadas hacia el mar para hacer una ofrenda a su madre, la diosa Astarté¹²⁷⁷. En *Clavijo II* es fundamento del efectismo teatral con que el protagonista descubre la muerte y entierro de su amada¹²⁷⁸. En *El Dorado*, del sentimiento de dolor con que el capitán Ruiz Montoya abandona a su esposa, y el recuerdo que le acompaña durante su

¹²⁷³ *Las hojas de la puerta se abren y, sobre el fondo oscuro del rectángulo, se destaca la figura prócer del abad. Detrás se vislumbra a los monjes. (OO. SS., p. 787). La designada así asoma en la boca de una caverna. Desolada, los brazos a lo largo del cuerpo, la cabeza caída. A los rayos casi horizontales del sol poniente semeja figura dorada, desprendida de un retablo. (Op. cit., p. 809).*

¹²⁷⁴ *Sentado en lo más alto del castillo de popa, el codo apoyado en la borda, de brillante madera de ébano ; la mano derecha, hundida entre los mechones ásperos de la barba, comprime la quijada ; la mano izquierda, ancha, de gruesos dedos, cubiertos entre las articulaciones por vello rojizo que los años no han conseguido platear, descansa sobre la rodilla. (OO. SS., p. 1292).*

¹²⁷⁵ *Los dos visires, de pie, escuchan mudos. En el salón están los cuatro personajes. Nadie más. En el fondo del corredor que da acceso, dos gigantes negros hacen guardia, apoyan las manos enormes sobre la empuñadura de largos yagatanes desnudos, que alcanzan desde el suelo hasta medio pecho. (Op. cit., p. 1269).*

¹²⁷⁶ *Los marineros italianos bogaban a toda prisa hacia la costa, las siluetas negras de sus botes se perdieron en la bruma (Madrid, Caro Raggio, 1917., p. 30).*

¹²⁷⁷ *OO. SS., p. 989.*

¹²⁷⁸ *Llega Clavijo embozado, espada al brazo ; un criado le precede con una antorcha encendida. Se aproxima el archivero a la puerta abierta de la casa. En el zaguan hay tres encapuchados con cirios amarillos (OO. SS., p. 1028).*

viaje¹²⁷⁹. En *Los dos hermanos piratas*, tanto de la grandeza de la navegación como empresa humana aventurera¹²⁸⁰, cuanto de la vida fuerte, cruel, que se vive en ella¹²⁸¹.

Un recurso, en definitiva, aprovechado con frecuencia, en el que debemos ver, sin embargo, una gran influencia de la pintura y hasta del teatro.

¹²⁷⁹ *Allá lejos destaca , sobre el negro triángulo formado por las dos rocas inclinadas sobre el mar, una figura azul de mujer ; agita al viento el extremo del manto, en la punta aguda de una roca, el perro lanza aullidos (OO. SS., p. 1190).*

¹²⁸⁰ *Las grandes velas recortan la cuadrada silueta negra (del barco) sobre el cielo ; los mástiles se alzan enhiestos, y la jarcia, tensa, transmite al casco el impulso de la brisa (OO. SS., p. 1235).*

¹²⁸¹ *En el centro del grupo de marinos, Sinam el Judío habla en voz baja, junto al cabrestante de proa.*

En la cámara del capitán hay luz, y una silueta pasa y repasa por delante de la roja claridad.

Cuando la mañana asoma por encima de las montañas de la antigua Troade, por delante del bergantín, se levanta la cima del Olimpo de Mytilene.

La puerta de la cámara del capitán se abre y aparece Arudj con el rico traje de arráez (Op. cit., p. 1235).

7. 3. 3. Lenguaje y estilo.

El estilo, entendido, al menos en teoría, más como una cuestión de *corrección y propiedad* que de originalidad y personalidad, es tema relativamente recurrente y presente en las reflexiones y digresiones de Ricardo Baroja, sea como narrador, sea como personaje que asume esas tareas. Esto nos da idea de hasta qué punto para nuestro autor la creación literaria es labor consciente y meditada, reflexiva ; a pesar de que después los resultados demuestren que la improvisación tiene para él, también, una gran importancia¹²⁸². Estas reflexiones se dan desde las primeras novelas y en un ejercicio de modestia sistemática : en *Aventuras del submarino alemán U...* el narrador protagonista detiene el relato para reconocer ante el lector sus limitaciones como narrador¹²⁸³, su preocupación por ello. Incluso unos años después, en la *Autocrítica* a *El Pedigree* - aludiendo a su estilo teatral - señala defectos que se puede extrapolar al narrativo o periodístico, e insiste en la misma idea¹²⁸⁴.

¹²⁸² Algo semejante ocurre, como hemos visto, en la estructuración de las novelas : comienza siendo un patrón importante, cuya construcción, si no rígida, goza de gran importancia, para después transgredirse, cambiarse, manipularse u olvidarse. La fuerza de la improvisación condiciona, por tanto, los aspectos más meditados de la labor novelística de nuestro autor.

¹²⁸³ *Antes de relatar las peripecias del combate, he de pedir perdón al lector por mi completa falta de técnica literaria, esto me impide colocar los adjetivos en los lugares del párrafo donde producen más emoción. Apenas he leído narraciones poéticas. No sé cuántos signos de admiración son necesarios para inocularla en el lector, y temo que mis comparaciones no se parezcan a las de Homero, de quien oí decir al domine que me enseñó latín en mis mocedades, que era el "Mago de las imágenes" y que era superior a Virgilio. Pero yo temo que entre el mismo Virgilio y yo, haya también una enorme diferencia. (...) No he de ocultar al lector que muchas veces he rehecho este capítulo, y que para tener un modelo he comprado unos libros de guerras navales, pero he perdido la esperanza de igualar a mis modelos. (Madrid, Caro Raggio, 1917, pp. 85, 86). Vid. también al apartado correspondiente a narrador y autor.*

¹²⁸⁴ *¿Mi estilo ? ... Mi estilo es francamente malo. Vulgarote. Escribo como quien habla, y como quien habla mal. Repito los gerundios, como un notario ; los que, los cual y los cuyo se deslizan por mis dedos al teclado de la Underwood, y luego tengo que dedicarme a cazarlos, como el pordiosero de Murillo caza alicáncanos en su camisa. Los asonantes se agrupan, mis párrafos se alargan, no tanto como los de Castelar, pero mucho más que los de Azorín. Además, mi léxico es pobre. Habré de agenciarme un diccionario de ideas afines para dar mayor variedad a mi palabrería. No sé dónde colocar las comas, ni los puntos y coma, ni los dos puntos. Mi sintaxis patituerta convierte mis conceptos en verdaderos galimatías. Hay que confesar que escribo mal, que soy premioso. Si me fuera necesario para vivir el tener*

El narrador de *De tobillera a cocotte*, que se dice *fiel, naturalista, realista*, reniega de haberse metido en tal *berenjenal* erótico. Aunque su fingido disgusto parece derivar del tema, manifiesta que conoce y desprecia los libros del género, y no le gusta su estilo, por lo que, puntualizando que se autoexime de toda responsabilidad - moral -, se dispone a crear uno propio suavizando las escenas con *alusiones, comparaciones científicas, símbolos e imágenes*¹²⁸⁵. Parece que se refiere a cierta excesiva explicitud en el lenguaje de los libros eróticos de la época, un género floreciente y de éxito¹²⁸⁶. Sin embargo, reconoce que estas medidas morales, pero de implicaciones estilísticas, tampoco son eficaces, aunque seguirá empleándolas, *a grandes dosis*, en descargo de su conciencia. Lo cierto es que no parece muy claro en qué consiste ese estilo nuevo, en qué se diferencia del de los demás, y por qué medios aspira realmente a dignificarlo; se emplean metáforas suficientemente claras, que no suavizan, por tanto, casi nada, oscilantes entre lo vulgar y lo científico - cinegético, en este caso -, y que rozan el mal gusto. Aún nos brinda reflexiones de interés, a pesar de su tono

que redactar diariamente, como muchos literatos actuales, cinco artículos para periódicos de España y América, me suicidaría (...). (OO. SS. p. 314).

¹²⁸⁵ Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 59 y 60.

¹²⁸⁶ *Una de las características de estas novelas es el uso de un lenguaje peculiar para expresar esta temática. Esto ha sido siempre un dilema para el escritor erótico, que prefiere una imaginaria no directa y que tiene la dificultad de recurrir a términos establecidos para referirse a escenas de actos sexuales y a los órganos genitales. A menudo se crean alusiones o metáforas de diversas categorías, comparaciones, arcaísmos, términos científicos o vulgares, pornografía de gusto dudoso, torpeza de estilo, vocabulario estereotipado. (...) (Lily LITVAK, introducción a *Antología de la novela corta española de entreguerras (1918 - 1936)*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 72, 73). Ricardo Baroja reconoce que ha leído bastantes libros verdes con la esperanza de hallar un modelo que imitar, ha estudiado la técnica de la moderna literatura, especialmente la de los libros que pudiéramos llamar mamporeros, tan en boga actualmente./ Pero no ha quedado satisfecho con este estudio concienzudo. (De tobillera a cocotte, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 60).*

humorístico y su carácter fragmentario y poco sistemático, acerca de la poesía y sus necesidades rítmicas, a través del personaje de don Leandro¹²⁸⁷.

Una de las afirmaciones más interesantes es aquella en que dice que se conformaría con ser capaz de utilizar estilo de periodista¹²⁸⁸. O, lo que puede ser lo mismo, que es consciente de sus limitaciones, que *escribe como habla*, y que eso convierte su estilo en *vulgar*. Pero, ¿es cierto que Ricardo Baroja *escribe como habla*, independientemente de la cuestión, que evidentemente comentaremos después, de si esto es vulgar o no? Basaremos nuestro análisis en el descubrimiento de este extremo, atendiendo a los niveles léxico-semántico, morfosintáctico y fónico; y, tratando de extraer conclusiones generales que afecten a novelas muy distintas entre sí, de épocas muy diversas, con todo lo que ello contiene de inexactitud.

7. 3. 3. 1. Nivel léxicosemántico.

Ya en las afirmaciones citadas, Ricardo Baroja manifestaba la necesidad de *dar variedad a su palabrería*, y hasta, con humor, echaba en falta un diccionario de ideas afines. En contra de lo que pudiera deducirse ante tanta manifestación de modestia, siente una gran preocupación por el lenguaje, por la selección y la precisión léxica; más aún, es un recurso que maneja con soltura y maestría: en el discurso de los personajes, ejemplificado fundamentalmente en los diálogos, pero también en el discurso de los narradores personajes, y del narrador.

¹²⁸⁷ *Pasan y se van*, OO. SS., pp. 856 y 886.

¹²⁸⁸ *Así pues, relataré la estupenda contienda con estilo de periodista. Ya me contentaría con escribir este combate como un revistero de toros hace la reseña de la corrida. (Aventuras del submarino alemán U..., Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 86).*

a) Color local.

Así, además de las frecuentes alusiones del narrador al lenguaje de los personajes, a cómo hablan o pronuncian, a sus peculiaridades lingüísticas¹²⁸⁹, la utilización de andalucismos, galleguismos y vasquismos, - por lo que se refiere a las variantes geográficas -; anglicismos, germanismos, arabismos y galicismos; y ruralismos y vulgarismos - por lo que afecta a las variantes sociales, no sólo los caracterizan como individuos, sino que también animan su discurso directo. Utilizan modalidades andaluzas, fónicas sobre todo, el jefe de la ronda de alguaciles sevillanos - aderezadas con la puntualización de que tiene el acento de la tierra - y el cocinero y algún marinero de *La nao Capitana*, tanto en lo que dicen como en sus canciones de navegación; en la misma novela, galleguismos - limitados fundamentalmente a la mención de la entonación correspondiente -, el maestro Coutiño y Barroso; y en *De tobillera a cocotte*, la criada que observa a Mariucha por el ojo de la cerradura¹²⁹⁰. Los vasquismos - no sólo léxicos, sino también morfológicos y sintácticos -, los utilizan la mayoría de los personajes de *Bienandanzas y fortunas*, y de *Carnashu*; incluido, por supuesto, Gracián de Sanchotena. Al principio de la primera de estas novelas se incluye, incluso, un vocabulario de los términos vascos utilizados¹²⁹¹; en la segunda, es el propio narrador quien va explicando y

¹²⁸⁹ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 9, 104, 113, 163, 168; *Fernanda*, OO. SS., pp. 166, 167, 198; *La nao Capitana*, OO. SS., pp. 558, 586; *Los tres retratos*, OO. SS., pp. 383, 387; *La tribu del halcón*, OO. SS., p. 635; *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., pp. 748, 820; *Clavijo*, OO. SS., p. 1048; *Pasan y se van*, OO. SS., pp. 839, 945; *El Dorado*, OO. SS., pp. 1110, 1161, 1163, 1167, 1168; *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., pp. 1217, 1229, 1307; *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 141 (entre otros ejemplos). Vid. también el apartado de **caracterización de los personajes por el lenguaje**.

¹²⁹⁰ Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 73.

¹²⁹¹ OO. SS., p. 710.

traduciendo el significado de aquéllos que lo necesitan, aunque sean poco menos que de uso común¹²⁹². En *El coleccionista de relámpagos*, *Pasan y se van* y *La nao Capitana* los utilizan - mucho más escasamente - los personajes del ámbito vasco; llegan a ser frases completas, en algún brevísimo diálogo, que se traduce, y en canciones de navegación, en la última de las citadas. Obviamente, el narrador fuera de la historia no participa de estas peculiaridades.

Utilizan algunos anglicismos y expresiones sin traducir los personajes de habla inglesa de *El coleccionista de relámpagos*¹²⁹³, de *Los tres retratos* - Elena Morgan y también Basilio, que contesta en inglés en lo que se convierte ya en un pequeño diálogo entre ellos¹²⁹⁴; y de *Fiebre de amor*, miss Della¹²⁹⁵. En *Aventuras del submarino alemán U...* el narrador protagonista emplea algunos de uso común en la época, relacionados fundamentalmente con la navegación¹²⁹⁶; también en *El Dorado*¹²⁹⁷. Sin embargo, es mucho más curioso observar cómo el narrador de *Pasan y se van*, que está fuera de la historia, contagiado por el ambiente internacional y moderno que ha creado para sus personajes, utiliza alguno de ellos¹²⁹⁸.

Otro tanto ocurre con los galicismos: en *Clavijo* - sobre todo en la versión tercera, la más viva -, jalonan, matizados por la mención de su acento, la

¹²⁹² *agote, chistu, perluta, cristiás, andre, chistulari, tamboril, abarcas...*

¹²⁹³ El alcoholizado señor Phillimore, que sólo habla, y entusiasmado, de bebidas: *sherry, brandy, whisky; all right, lovery, magnificent* (OO. SS., p. 704).

¹²⁹⁴ OO. SS., pp. 390, 399.

¹²⁹⁵ Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 129 y ss.

¹²⁹⁶ *paillebot, destroyer; yanquis; English Chanel.*

¹²⁹⁷ *Catch - as - catch - can.*

¹²⁹⁸ *Sex appeal, yachting, hammerless, dinning chaquet, gin cock-tail, bock, match, snob...*

conversación de María Luisa Carón de Beaumarchais y algún otro personaje¹²⁹⁹. En *Fiebre de amor*, *Fernanda y Pasan y se van*, en mayor o menor medida, el habla de unos personajes “de mundo”, que se sienten cosmopolitas¹³⁰⁰; y en *Bienandanzas y fortunas*, términos de sabor medieval. Con la puntualización de que en *Clavijo*¹³⁰¹, en *Bienandanzas y fortunas*¹³⁰² y en *Pasan y se van* también el narrador participa en ocasiones de este tipo de lenguaje.

Hay algún italianismo en *Aventuras del submarino alemán U...*, y en *Pasan y se van*, a propósito, respectivamente, de la intervención de los marinos italianos¹³⁰³ y de los músicos y cantantes de ópera¹³⁰⁴; y algún germanismo en las mismas novelas citadas, por la presencia de los militares, en la primera de ellas¹³⁰⁵, y de la institutriz *fräulein Waldefet* en la segunda¹³⁰⁶. En todo caso, insistimos, demuestran fundamentalmente las posibilidades del lenguaje de los personajes para caracterizarlos eficazmente¹³⁰⁷.

Sí afecta al discurso del narrador propiamente dicho, de nuevo, por su vinculación con el tema de la novela, que exigía una ambientación lingüística coherente con el tema, el uso de abundantes arabismos y palabras árabes en *Los dos hermanos piratas*: *mollah*, *marabú*, *muslimes*, *osmanlí*, *minarettes*, *almuédano*,

¹²⁹⁹ Sobre todo en su aspecto fónico (OO. SS., pp. 1050, 1051, 1055, 1056, 1064, 1070, 1071, 1079).

¹³⁰⁰ *chaqué*, *chauffeur*, *función vermut* (*Fernanda*); *ménagerie*, *cabás* (*Fiebre de amor*); *croupier*, *bacarrá*, *parachutista*, *chic*, *pas a quatre*, *entrecot*, *mise en scène*, *buffet*, *Sevres*, *Mon Dieu*, *bouillabaise*. (*Pasan y se van*).

¹³⁰¹ Habla de las *damozel* y de los *fabliaux* (OO. SS., p. 1063).

¹³⁰² *Garzón*, *henin* (OO. SS., pp. 730, 774).

¹³⁰³ Madrid, Caro Raggio, 1917, pp. 17, 21, 24.

¹³⁰⁴ OO. SS., pp. 887, 888.

¹³⁰⁵ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 122.

¹³⁰⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., pp. 901, 905.

¹³⁰⁷ Vid. *Caracterización de los personajes por el lenguaje*.

faquín, katib, bajá, piastras, cequíes, muftís, alcazaba, ajimez, añafíes, alquicel, almeízades, kabileños, mogrebinas, padischah, firmán, muezzin, huríes, almáciga, caftán, alquería...; y el uso de arcaísmos o expresiones de sabor antiguo, compartido con sus personajes, en *Bienandanzas y fortunas*¹³⁰⁸, en *La nao Capitana*¹³⁰⁹ o en *La tribu del halcón*¹³¹⁰.

El uso de expresiones latinas, finalmente, es significativo por su vinculación al mundo eclesiástico, en el personaje de don Joanes de Ollo, en *Bienandanzas y fortunas*¹³¹¹.

b) Uso de tecnicismos.

Son importantes en novelas de ámbito marítimo, y los utilizan tanto los personajes como el narrador. Trascienden la mera necesidad de designar un mundo de realidades : el autor se recrea en sus sonidos, en sus calidades, en sus diferencias de sentido. *Brulote, torpedero, pescaminas, afuste, bauprés, bordada, charnela, nasa, periscopio, telescopio, cabina, manómetro, telegrafía, telémetro, calderas, árboles de las hélices, válvula, cojinetes...*¹³¹² ; *sollado, sentina, manga, avizorar, tesar, amollar, lugre, quilla, bajel, alcázar de popa, guinda de los masteleros entrepuente, andanada, chalupa, baos, cureña, camaranchón de popa, mastelero de mesana, cangreja, cabrestantes, bitácora, astrolabio, timón, calabrotes, cureña, barlovento, poterna del castillo de popa, orzar, cámara de derrota, pilotines de guardia, estay, motones,*

¹³⁰⁸ *Bellaco, mesnaderos, tu merced, borceguies, felonía, felón, baldón, escabel...*

¹³⁰⁹ *Uso del tratamiento con vos, usarcé, voacé, vuestra merced, vuesa merced ; antiayer...*

¹³¹⁰ *A muchas brazas de distancia, muchas veces la largura de un hombre tendido, del lado de donde sale el sol ; cuando los cuernos del astro, en creciente, se destacan rojos en el horizonte ; la luna ha cambiado los cuernos a uno y otro lado, el sol ha ascendido en el cielo... (OO. SS., pp. 595, 597, 600, 620, 656...)*

¹³¹¹ *Ordenarse in sacris, coyunda matrimonialis, para in aeternum, para inter nos, in vino veritas, manu militari... (OO. SS., pp. 714, 718, 753, 758...)*

trinqueta, amollada, drizas, garruchas, escotas, calma chicha, albácora, guinda, cruzamen, juanete, palo de botavara, gallardete, santabárbara, línea de flotación¹³¹³... ; estiba, flechastes, chinchorro, gabarra, vapor, paquebote, batel, navegar a la capa o a socaire, o al paio, o en conserva o a todo trapo, o de bolina, calado, virar, escorado goleta, babor, estribor, velamen, trincar, arriar, izar, haz de mar, regatear, escandalosa, foque, jarcia, pañol, aparejo boya, sotabarba, chicote, escotas, botavara, amura, obenque, botalón, escandallo, sentina, cordaje, gobernalle, bauprés, bocana¹³¹⁴ ; cómitre, galeota, repompa, gaviero, entena, palo popel y proel, rolar, cabotaje, arráez, mazamorra, pitanza, grímpola, lontananza, fanal, escotilla, trincar, bogada, escobén, calabrote, bocana, chalupa, zaque, brigantina, esquife, medir fondo, vergas, carena, poterna, calabrote, garrear, arboladura, arrufos, bogada, cofa, falucas, calafatear, bocoyes¹³¹⁵... ; balandra, regatear, calado, bolina, galerna, calar el mastelero, driza, jabeque, entena, cárabo, esperonara, radiogoniómetro, contramaestre, queche, arribada, roda¹³¹⁶... ; bichero, trincar, calabrote, balance¹³¹⁷...

En otras novelas son frecuentes los tecnicismos militares, relativos al mundo de la guerra, de las armas ; y los arquitectónicos, referentes sobre todo a las fortificaciones defensivas. Así ocurre en *Bienandanzas y fortunas*, con términos que vienen a reforzar el tono medieval de la obra, como *rallones*, *banderizo*, *aljabá*, *gerifalte*, *blandón*, *baldón*, *capacete*, *somatén*, *charrancha*, *alalí*, *vivac*,

¹³¹² *Aventuras del submarino alemán U...*

¹³¹³ *La nao Capitana*.

¹³¹⁴ *El Dorado*.

¹³¹⁵ *Los dos hermanos piratas*.

¹³¹⁶ *Pasan y se van*.

¹³¹⁷ *Carnashu*.

cuja... ; matakán, mechinal, o aspilleras... ; en *Los dos hermanos piratas*, arcabuces, cimitarras, lanzas, falconetes, genízaros, espahís, mamelucos, falange, bombardas, culebrinas, yagatán, zafarrancho de combate, mosquetería, alfanje, felonía, loriga, arzón, almete, mandoble, escuadrón, puñal, chicotazo... ; en *Aventuras del submarino alemán U...*, afuste del cañón, artillero, rifle, cruceros, granada, carabina, metralleta, torpedos, cañón, lanzatorpedos ; y, alguno, en *Carnashu* : mosquete, picar la retaguardia, , listero, baqueta, pica, toque de retreta o mandoble... Otros tecnicismos arquitectónicos corresponden a *Clavijo*, despojados ya de su sentido militar y enfocados más bien al mundo del arte : doselete, botarel, parteluz, construcción a la malicia, pináculo... ; o, puramente constructivos, a *El Dorado*, como lienzo de muralla, ojiva cronopial, paramento, ochavado, bóveda de medio cañón, enjabelgado, pilastra, arista viva, testero, columna salomónica, friso, hipogeo, machones, cangilón, péndola, llares, lucerna, clave de bóveda, dovelas, bocoyes de palastro...

c) Uso de vulgarismos. Uso de términos coloquiales. Uso de refranes.

En ocasiones hay curiosos puntos de contacto entre el discurso del narrador y el de los personajes - por supuesto, fuera de los fragmentos de discurso indirecto libre, comentados en otro lugar -. Hemos mencionado un cierto tipo de lenguaje que, o por su significante o por su significado, dota de fuerza brutal y contundente al discurso de los personajes¹³¹⁸, que contribuye a crear el ambiente primitivo y violento, de los personajes de *Bienandanzas y fortunas*. En alguna contada ocasión se traslada también al narrador, que participa así del entorno creado por él mismo y lo intensifica. Términos y

¹³¹⁸ Vid. Caracterización de los personajes por el lenguaje.

expresiones como *mete el cuezo, reata, fanfarrias, a trompicones, el vino corre a chorro libre, meter en cintura, no le puede ver ni en pintura, arrumacos, jarrete, pantorra, gatuperio, zalagarda, camastrón, fachenda, atraillado, mechinal, patulea, gaznápiros, mondongos, chisme, morenusca, pelotera, cucamona, bribona, lagotería, tascar el freno, trufaldín de feria, temerón, mozallones o taifa*. Un efecto semejante se consigue en *Los dos hermanos piratas*, aunque con expresiones de un tono algo más familiar : *volver a las andadas, le da la gana, sacarle a alguien el dinero, quedarse con la parte del león, no dar cuartel, tenérselas tiesas con alguien, pasar a cuchillo, por un oído le entra y por otro le sale, rapabarbas, a pasto, cuchufletas, degollina, ganapán, trajín, moler a estacazos a alguien, darse de morradas, a palo limpio, darse mojicones, fullero, chicotazo, salir de estampía, el tal tipo, acogotar, encalabrinar, toma y daca, echar el bofé, estar en un tris, enviar al otro mundo, garambainas, corvejones, arramblar, berrido, a brazo partido, a trancas y barrancas...*

En otras novelas es muy frecuente también la utilización de expresiones de los personajes : en *Pasan y se van*, como continuación de la intromisión ligera y superficialmente valorativa del narrador, cercana, en ocasiones, al punto de vista de Felipe Escarzano : habla de los *querindangos* de doña Conchita, o señala que tal dama es *algo fondona*¹³¹⁹ ; o avisa incluso, cuando dice utilizar el mismo lenguaje *de barrio* que el señor Francisco al calificar a doña Conchita de una *conquista de chipén*¹³²⁰. Otras de las halladas forman parte del tratamiento distanciadamente humorístico que da a sus criaturas : *timarse, tontaina, pirrarse, cachazuda, de pastaflora, largar al mundo, miajita de bronca, perdulario, entre pecho y*

¹³¹⁹ OO. SS., pp. 890, 968.

espalda, comilón, borrachuzo, chinchorrería, tejemaneje, cortar el bacalao, monda y lironda, trompa, tarifar, matraca de disparates, no dar una, chapucerías, a carta cabal, a porrillo, a todo trapo, ájili mójili, timarse, pipi, similar...

En *Fernanda*, el narrador califica el desengaño amoroso de don Leandro, clave importante del conflicto, como *un chasco morrocotudo*¹³²¹, con lo que reafirma la valoración negativa, humorísticamente tratada, del personaje. En *Clavijo*, expresiones como *liarse a mojicones y patadas con uno, polizonte, armarse la gorda, maldita la gracia que le debe hacer (sic), tascar el freno, pelafustán, faldamentas, coquetones, tartajoso, franchuta, chatunga, malucho, arrechucho, gentualla, gabacha, parienta, meteplatos, destripacuentos, darse de mojicones, papelorios, de rompe y rasga, matachín, galopín, cuchufleta, gentes de viso, gentes chinchas, baldado, pimpante, chacota, tagarnina, echarse bajo el colete, camaranchón, uno del extranjis, dar grima, empingorotado, un hombre de fibra, largar (por hablar), prójima, alto copete, meter el cuevo...,* presentes sobre todo en la variación tercera, redundan en el tono popular y castizo, de vida real, que se le quiere dar a esta versión por oposición a las otras dos. En esta misma línea, es frecuente que en varias de las novelas se anteponga el artículo a los nombres propios, especialmente a los femeninos : *la Urbana* en *Clavijo*¹³²², *la Paquita* en *El coleccionista de relámpagos*¹³²³, *la Carola* en *De tobillera a cocotte*¹³²⁴, *la Cipriana* en *Fernanda*¹³²⁵, *la Antoñita* en *Los tres*

¹³²⁰ OO. SS., p. 889.

¹³²¹ OO. SS., p. 224.

¹³²² OO. SS., p. 1083.

¹³²³ OO. SS., p. 684.

¹³²⁴ Madrid, Caro Raggio, 1919, pp. 9, 11, 14.

¹³²⁵ OO. SS., p. 208.

*retratos*¹³²⁶ ; o *la Pachica*, *la Gumersinda*, *la doña Conchita*, o *la Josefina en Pasan y se van*, y *la Carnashu*, en la novela del mismo nombre.

Como es lógico, este tipo de vocabulario se encuentra muy a menudo en las manifestaciones en estilo directo de los personajes, como los diálogos : en *La nao Capitana*, *charrancillos y leopardas*, *ladronzuelos*, *pájaras de mal vivir*, *andurriales*, *truchimanes*, *marrullera*, *ponerse a tiro*, *gresca*, *chirona...* ; en *De tobillera a cocotte* : *reírse para su capote*, *caérsele a uno la baba*, *de bote en bote*, *jamona*, *entre ceja y ceja*, *dar gato por liebre*, *berenjenal*, *maldita la gracia...* ; en *Fernanda*, *repantingarse*, *chanchullero*, *truchimán*. Algo parecido ocurre en *Los tres retratos* y *Fiebre de amor*. Más aún, en novelas en que el narrador es también un personaje : en *Aventuras del submarino alemán U...*, *maldito*, *tipejo*, *charranadas*, *condenados*, *facinerosos*, *quedarse tan fresco*, *atiborrarse*, *de lo lindo*, *perra vida...* ; en *El Dorado*, *amoscarse*, *barrabasada gorda*, *hijos de mala perra*, *imbécil*, *estúpido bicho*, *majadero*, *birlar*, *venir al pelo*, *estar aviado*, *oliscar*, *de cajón*, *vejestorios*, *a trancas y barrancas*, *arrechucho*, *en cueros*, *darse pisto*, *calabacear*, *de picos pardos*, *pelandusca*, *endilgarse...* ; en *Carnashu* : *patulea*, *lacroso*, *machos y hembras*, *echar el bofe*, *encontronazo*, *coger el cielo con las manos de rabia*, *¡qué diantre !*, *santiamén*, *trifulca*, *zalagarda*, *majo*, *caramba...* ; y en *El coleccionista de relámpagos* : *arrechucho*, *la cosa marcha*, *palurda*, *la coquetona*, *ido del caletre*, *chapucería*, *tontaina*, *peripuesta*, *bebe los céfiros por ella*, *no sabe un pimiento*, *pimpante*, *quedarse en Babia*, *sudadas*, *bien cocido*, *mentecato*, *macicez...*

Si bien la utilización de refranes o expresiones fijas no es necesariamente indicador de un lenguaje popular, queremos incluirlos aquí porque contribuyen

¹³²⁶ OO. SS., p. 368.

a crear un clima lingüístico propio, redundante con el tono de la novela, con el tema, el mensaje o el tipo de personajes. No es que sean muy abundantes ni siquiera en el conjunto de las novelas ; pero sí curiosos por cuanto que son utilizados por el narrador. Donde más aparecen es en *Clavijo (en febrero busca la sombra el perro*, para referirse a los desocupados de la Puerta del Sol, que, al contrario, siempre están al sol ; *tanto va el cántaro a la fuente que al fin... se llena*, en el que alude a la asiduidad de los encuentros amorosos de Clavijo y Urbana y, cambiando el final del dicho, a su embarazo ; y *las cosas claras y el chocolate espeso*, como síntesis de la filosofía de vida del castizo don Antonio Portugués) ; en *Fernanda* están circunscritos al ámbito rural con el que acaba la novela, y son de referencia agrícola (*el centeno en polvo y el trigo en lodo, y alzar en marzo, binar en mayo, terciar en san Juan, y tendrás pan*, que aluden a la temporada en que deben realizarse las labores del campo) ; en *Pasan y se van* refrendan los métodos violentos del tío Parejo al reprimir a golpes los sentimentalismos de su hija, Gumersinda Parejo : *un clavo saca a otro clavo y quien bien te quiere, te hará llorar*. Humorísticamente, les pone el contrapunto culto de la frase latina, *similia similibus curantur* ; y en *Bienandanzas y fortunas*, para destacar la afición al vino de los personajes (*debajo del agua se puede resistir un minuto y debajo del vino todo el tiempo que se quiera*).

Los demás que aparecen no son demasiado significativos : en *Aventuras del submarino alemán U...*, uno que, de forma poco verosímil, se pone en boca del teniente, alemán, Smidt (*a falta de pan, buenas son tortas*) ; y en *El coleccionista de*

relámpagos, una pequeña receta de pintor (con el blanco y el amarillo darás los toques de brillo).

d) Uso de otras peculiaridades léxicas.

Si tuviéramos interés en establecer la pertenencia o no de Ricardo Baroja a la llamada generación o grupo del 98, y atendiéramos al uso del léxico, nos veríamos obligados a reconocer que éste le hace muy semejante al de estos escritores, en cuanto a la recuperación y utilización de viejas y plásticas palabras : términos de procedencia muy variada tienen cabida en el ámbito de selección de Ricardo Baroja. Desde arcaísmos a cultismos - nombres de objetos variados, de ropas y tejidos ; de instituciones de organización política y territorial antigua, de oficios, etc. -, pasando por ruralismos - nombres tradicionales de animales, de instrumentos de labranza -, etc. Es difícil definirlos en conjunto, pero a la vez evidente que contribuyen a crear, con una eficacia máxima, en combinación con los otros bloques léxicos, citados y por citar¹³²⁷, esa tonalidad peculiar, propia de cada novela y a la vez del autor.

Así, en *Bienandanzas y fortunas* : *chambrana, aljaba, gerifalte, blandón, somatén, cenceño, pecina, zaque, trocha, cantil* ; ropas y tejidos antiguos como *balandrán, velludo, capisayo, anguarina, trusa* ; nombres de pájaros como *verderones, cardelinas, chirrisclás, tordos* ; nombres de la organización territorial de la época como *merindades* ; o de cargos peculiares, como el de *sacaperros* de la iglesia. Todos ellos, unidos al uso de tecnicismos militares, y, repetimos, a un lenguaje de personajes muy particular, dan el tono primitivo y violento que

define la novela. Algunos de *Los dos hermanos piratas* son: *gaveta, estoraque, fanariota, aspergeo, regala, mefítico, morueco, caicos, esparavanes, cantárida, tenada, enjalma, grímpola...* También en *Pasan y se van*, donde son más frecuentes los de tono **culto**, usados muchas veces con intención irónica, burlona: *vedija, traíña, culantrillo, polisarcia, partiquino, adianto, guzla, preseas, mixtificación, uscocos, alamanes, batimanes, bagazo, rastacuero, ofítica, partiquino, relente, estero, chiscón...* En *El Dorado* - sin perder de vista que el narrador construye el relato desde dentro del mismo -: *quilombo, caneco, envidar, aliaga, chaparro, gozque, huronear, vedijas, pulverulenta, velón, oliscar, condumio, pitanza, fimbria, marrajo, melopea, cochura, desguarnida, roqueda...* En *Clavijo*: *bailiazgo, chupa, facundia, desfacedor, hidalgo de gotera, felón, miriñaque, bienquisto, nocherniego, pelinegra, ojinegra, catite, almagre, marcelina, alcazarra, bieldo, balduque, lacértido, badila, brial, rondel, alifafes, lenocinio, tabor, rosolí, gabela, minué, pavana, dueña, bailío, guarnicionero, zambra, osear, tallar...*; en *Carnashu*, de nuevo un narrador personaje, *borda, chambergo, colete, hidalgos de campanillas, chapeo, mimbrales, bieldo, marjal, garzota, sentar plaza, arzón, lizo, zalea, tufos, botas a la chamberga, herrada, gorguera, hacanea...* En *Fernanda*, *estevo, tempero o bardas*, relacionados con el mundo agrícola de la familia de Ferrante.

Se trata, en definitiva de buscar la referencia léxica exacta, a la vez que de crear un mundo de sugerencias a través de las palabras, tanto por su signifiicante como por su significado. En otros casos, idéntico procedimiento de selección tiene en cuenta más bien el significado de los vocablos, para crear la

¹³²⁷ Prestamos, tecnicismos, vulgarismos y términos familiares, fundamentalmente.

sugestión, - generalmente parcial, limitada a pequeñas referencias - de un mundo de refinamiento y lujo. En *Los dos hermanos piratas* se trata de enumeraciones de las enormes riquezas que ambicionan los Barbarroja y con las que trafican (*peleterías de Rusia, oro del Cáucaso, sederías de China y de India, doncellas de Circasia, adolescentes de Mingrelia; chales de Cachemira, alfombras persas, esclavas nubias, vino de Chíos; tesoros de la India, de Persia, sacos de cuero con cequíes venecianos y piastras turcas...*); parecidas a las que sustentan el comercio con las Indias Orientales y Occidentales en *La nao Capitana* (*perfumes de canela y vainilla, especias de las Molucas, de Timor, de las Indias Orientales; sederías, oro, marfil, aromas, espejos redondos de Flandes, piedras preciosas, aves raras*). En el resto de las novelas, este vocabulario contribuye a crear un mundo social de referencia, de lujo o de bienestar. En *Los tres retratos* forman parte de la descripción del estudio del pintor (*una mesita árabe, un sillón Luis XV, una gaveta italiana*) y de la riqueza de Elena Morgan (*un magnífico automóvil, un espejito de platino con la tapa esmaltada*). En *Pasan y se van* corresponde al mundo frecuentado por los personajes de clase social más alta (*un magnífico Lincoln ocho cilindros, pantalones con raya perfecta, cuellos de pajarita, corbatas de seda, chaqués, pulseras de pedida; magníficos gemelos Zeiss, plumas, relojes; champaña, cócteles, emparedados, ostras, sauterne, café, coñac, tazas de Sèvres, gorras blancas, viseras de hule, insignias del Club náutico; condecoraciones en la solapa, cordones y charreteras doradas, almohadones y tapices de Esmirna, etc.*). En *Clavijo* se trata de placeres quizá más sencillos, en los que se mezcla lo castizo y lo internacional, en donde la clave de la excelencia está en la procedencia de cada producto (*bollos de Fuenlabrada, Valenciennes, indianas, porcelana del Retiro, licor de Chartreuse, vino de*

Arganda). En todo caso, repetimos, se trata de referencias aisladas, en ningún caso de ambientación general de la novela ; a excepción de *De tobillera a cocotte*, en la que, con el fin de dignificar el tema tratado, a través de y en el marco narrativo, sobre todo, la presencia de ese lujo es mayor : en los vestidos de las mujeres (*kimonos de seda, camisas de encaje, cubrecorsés con entredós, medias caladas, zapatos de terciopelo, de tafilete, de charol, rasos y muselina de seda*), en el mobiliario (*lámparas de bronce, copas de Bohemia, tazas de porcelana, urnas de Gubio, gobelinos, azagaya, esmerejón, mayólica, jaspe negro, plata española*) y en el tabaco y las bebidas (*magníficos habanos, copas de kummel, de coñac francés centenario...*).

Encontramos algunos cultismos, destacables por su utilización humorística en *Clavijo, Fiebre de amor* y *De tobillera a cocotte* : *cándida* con el significado de *blanca, himeneo, foliculario, herborizar* por recoger hierbas, *inteligente en, ponzoñosas fauces...* ; *facies hipocrática, hiperestesia de los sentidos, propedéutica, ósculo, Terapéutica y Patología, dermatoesqueleto...* ; *espelunca, hipomanes, anfibología...*, respectivamente. Son, en cambio, una forma de dignificar aún más el mundo del mar en *El Dorado* y en *Los dos hermanos piratas*¹³²⁸.

e) Uso de neologismos.

En un autor con tanta preocupación por el lenguaje y por su expresividad, es lógico que abunde, relativamente hablando, el uso de vocablos propios, inventados. En Ricardo Baroja suele hacerse a través de los procesos de derivación y composición ; en otras ocasiones, se debe a la atención especial -

¹³²⁸ *Onda, numen, nauta.*

real o humorística - que presta a los significados etimológicos. No aludimos, por supuesto, al uso de palabras que fueron neologismos en su momento y que pasaron a ser de uso común, como puede ser *cine*, utilizada, en cursiva, en *De tobillera a cocotte*. Así, en *Aventuras del submarino alemán U...*, alude a los *clasi - cursis*, o en *Fiebre de amor*, habla de la *fisonosuya* en vez de la *fisonomía*, y del estado de *enmimismamiento*. En *Pasan y se van* alude al lloro *cocodrílico* (por de *cocodrilo*) de un personaje, y al *chiquismo* (de *chic*) de otro ; en una discusión, llama *francisquistas* a los partidarios de la opinión del señor Francisco ; *judeoyachtsman* a un pasajero judío del yate *Offward*, y *pretuberculoso* a otro ; la durísima réplica de Felipe Escarzano a Eduardo Fulgosio sobre astronomía se denomina *discurso astronómico - insultante*, y a las aficiones parapsicológicas, *teoría y prácticas medio - anímicas*.

En *Los dos hermanos piratas* se califica a Hazher como *ventripotente*, de *extorcedor de cántaros*, se habla del deseado *acecinamiento* del cadáver de Barbarroja expuesto al sol, y se alude a la *semiderrota* cristiana, y a los turcos como *semialiados* de los genoveses ; en *Fiebre de amor* se define como *hombre - gratis* a don Francisco, por el empeño que pone en lograr no pagar los bienes que consume ; como *virus missdelliano* a la supuesta enfermedad de Lorenzo, que le hace no soportar a *miss Della* . En *Los tres retratos* se crea, en boca de los personajes, el insulto de *metalizado* aplicado a una persona con excesivo interés por el dinero. En *Clavijo II* se utiliza el adjetivo *archiveril* para referirse a lo relacionado con el archivero canario ; en la tercera variación, se dice que es *mujeril* la intromisión femenina, para la limpieza, en los papeles de don

Antonio, y se apunta que una nada inocente María Luisa Carón tiene ya, a sus treinta y tantos años, suficiente *mundología*. Su importancia, con todo, no pasa de ser testimonial.

f) Uso de onomatopeyas.

En su afán por dar cuenta de la realidad de la manera más fiel posible, el autor utiliza con cierta frecuencia este tipo de recursos, sea en su faceta lexicalizada - sea o no esta lexicalización de uso común -, o como pura imitación de sonidos. El efecto no es precisamente brillante, pero sí da muestra de una afectividad y expresividad peculiares : en *Clavijo* se reproducen las canciones de los gitanos con expresiones como ¡*Ai jghi, govori, Ai jghi govori !, jivo..., jivo..., jivo !, ¡Ai..., ai..., ai... !*, intercaladas en el transcurso del relato de la fiesta de la embajada rusa. También se habla de *run-run* de la guitarra y del *tam-tam* que marca el ritmo de la música. En *Los tres retratos* se representa el estado febril y delirante de Elena Morgan a través del *tran... tran... tran... tran* de una máquina tejedora. Parecida situación, la agonía de Hazher Barbarroja en *Los dos hermanos piratas*, tiene como sonido de fondo, imaginario, el ¡*Bum..., bum..., bum... !* del ritmo marcado para el remo por el cómitre. En *Bienandanzas y fortunas* se imita el trote de la potranca de don Joanes llevándose a Chacha Beltz y a Chamorro, como presagio de muerte : ¡*Aufa ! ¡Aufa !; ¡Pa... taplán ! ¡Pa... taplán ! ¡Pa... taplán !*. Algunas más se utilizan, aunque ya en el discurso de los personajes, sean narradores o no : en *Aventuras del submarino alemán U...*, el *tic, tic, tic, tic* del reloj, que hace aún más inquietante la noche en el interior del sumergible ; o el *Chic, chic, chiqui, chic* de la máquina de escribir, fondo y contrapunto burocrático

al sonido de la batalla ; otros ejemplos menos significativos corresponden a expresiones de placer al respirar de nuevo aire puro, en el exterior, tras la inmersión de la nave (*¡¡Puff!! ¡¡Ah!! ¡¡Oh!!*), o a la imitación del sonido de los disparos (*dznnnnnnn, pam, pam*). En *La tribu del halcón* sirven para imitar la música primitiva de los festejos prehistóricos, basada en las palmadas (*¡Clas! ¡Clas! ¡Clas!...*) y en el golpear de troncos huecos (*¡Bumba!... ¡Bumba!... ¡Bumba!...*) ; y el sonido del silbo burlón de Sagu (*¡Chiribí..., chiribí..., chiribí!...*). Por último, una inocente Antonia hace notar a su amado los latidos de su corazón (*Tec-tec-tec-tec*), en *El Dorado*. En *La nao Capitana* los marinos hacen rítmicas sus acciones con un *¡ohé! ¡ohé!*.

g) Otros recursos y figuras retóricas.

Es Ricardo Baroja dado a incluir cierta afectividad en el léxico utilizado, sea en forma de diminutivos, aumentativos o despectivos. Bien en el discurso del narrador, bien en boca de los personajes, tal y como se ha comentado al hablar de las técnicas narrativas y la objetividad de la voz narradora. Es, en definitiva, el léxico, uno de los recursos más interesantes de los utilizados por nuestro autor, a través del cual consigue crear tonalidades especiales, verdaderas peculiaridades de estilo en el ámbito de cada una de las novelas y acorde con la temática y el enfoque general de cada una de ellas ; pero que, a la vez, como actitud creadora, lo incluye de lleno en la generación de la que fue coetáneo y amigo.

Desde el punto de vista retórico, una de las figuras más utilizadas por Ricardo Baroja es el **símil**, que, por su sencillez, ofrece enormes posibilidades,

comunicativas y expresivas. Algunas de ellas, muy trabajadas, en comparaciones largas y elaboradas, como la que, equiparando a Clavijo con un asustado pajarillo, iguala la poderosa y destructiva atracción que siente por María Luisa Carón con la que ejerce sobre éste un reptil¹³²⁹. Algo más sencilla, la que, cuando los niños huyen del perro *Dingo* y acuden a refugiarse bajo los mantos de sus madres, recuerda la situación de una capea, en que los mozos escapan del toro escondiéndose bajo las carretas que sirven de parapeto¹³³⁰. O la que hace notar el parecido entre los movimientos vacilantes del *señor* Francisco al oír a su hija, a quien teme, con los movimientos de las bolas en un billar¹³³¹.

Otras comparaciones se hacen con objetos muy variados¹³³², muchas veces con el fin práctico, comunicativo, de dar idea de realidades concretas, exóticas, sobre todo en el ámbito de la novela de aventuras, que nos muestra mundos distintos y sorprendentes. Como es lógico, en éstas no es necesario hacer gala de una gran imaginación, sino simplemente conseguir que sean suficientemente descriptivas recurriendo a realidades conocidas. Así, para dar idea del arte escultórico primitivo de los pobladores de la ciudad del oro, a través de un icono, dice que *semeja la imagen un cono estrecho puesto boca*

¹³²⁹ *Clavijo III*, OO. SS., p. 1060.

¹³³⁰ *El Dorado*, OO. SS., p. 1168.

¹³³¹ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 878.

¹³³² No tendremos en cuenta las más manidas, como *afilado como una hoja barbera, ha pasado como una saeta, negra como un zapato, oscuro como el interior de una catacumba, cae al agua como un saco lleno de piedras, verde como la verde Erin, brillantes como el azabache, flexible como un cordel de cáñamo, pesa menos que un manojo de escarola, infeliz como la pastaflores, los caracteres humanos varían como varía la veleta a impulsos del viento, los ojos recuerdan estrellas, la boca más roja que los corales*, etc., que, si bien no carecen de interés, porque dan un tono popular a la expresión, son obviamente mucho menos personales.

*abajo*¹³³³; y de algunas de las habitaciones excavadas, reducidas, que semejan hornos de bóveda casi plana¹³³⁴. Para expresar de una manera gráfica el fluir de la conciencia de Lorenzo, repartida entre sus preocupaciones conyugales y sus asuntos políticos, compara su pensamiento con una pantalla de dos caras que girara dentro de la cabeza¹³³⁵. El Etna está ensombrecido por la humareda, que actúa como un quitasol¹³³⁶. Para describir cómo era el tablero de observación del periscopio, recurre a compararlo con las rayas que los chicos hacen para jugar a las tres en raya, y para dar idea de los periscopios, dice que salían como dos chimeneas de estufa¹³³⁷. Finalmente, compara la ruta del submarino, que vira hacia un lado porque tiene una hélice rota, con el festón bordado en el embozo de las sábanas¹³³⁸. El aspecto de la ciudad subterránea desde fuera es el de un conglomerado de colinas, semejante a una agrupación de hormigueros colosales¹³³⁹. También los pasadizos y recovecos interiores, más que de mansión humana, parecen de colosal nido de hormigas¹³⁴⁰. Y la secreta entrada al puerto natural de la ciudad, al modo de los libros de aventuras, se identifica por dos peñones redondeados que semejan lomos de elefante¹³⁴¹. En este afán descriptivo, alguna comparación adquiere caracteres menos afortunados desde el punto de vista estético: así, las

¹³³³ *El Dorado*, OO. SS., p. 1151.

¹³³⁴ *Op. cit.*, p. 1157.

¹³³⁵ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 53, 54.

¹³³⁶ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1241.

¹³³⁷ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, pp. 32, 82.

¹³³⁸ *Op. cit.*, p. 168.

¹³³⁹ *El Dorado*, OO. SS., p. 1143.

¹³⁴⁰ *Op. cit.*, p. 1158.

¹³⁴¹ *Op. cit.*, p. 1135.

pupilas de Antonia semejan cristales oscuros que cubren la abertura de un socavón hueco y vacío¹³⁴², los ojos de Trinidad son como esos espejos redondos que vienen de Flandes¹³⁴³, y las pestañas son tan largas que Michel Salvador las compara con los aleros salientes de las casas¹³⁴⁴; el concepto ardiente que fluye de los labios de Basilio enamorado es como metal fundido en la boca del horno¹³⁴⁵; Lorenzo, burlándose de la miss, le confiesa un amor largo tiempo comprimido, que es el irse cargando como... una máquina neumática¹³⁴⁶; Emilia besa en la frente a Anselmo, con sus labios que forman un círculo rojo como una oblea¹³⁴⁷.

Otras contienen cualidades imaginativas mejores. Don Íñigo llega, iracundo, contra sus criados como la bocha contra los palitroques cuando es lanzada por el jugador forzado¹³⁴⁸. A Ochoa le han disparado tantas flechas y lanzas que parece un acerico¹³⁴⁹. En la bailarina, la ligera falda se arrolla a las flacas piernas como la bandera en el astil¹³⁵⁰. En casa de Carola utilizan tazas de porcelana tenues como cáscaras de huevo¹³⁵¹; el amante de Mariucha, descubierto por la madre, huye de la casa y los pantalones le caían como grilletas de presidiario¹³⁵². En la costa de El Dorado, el agua y el pedrisco caen con estrépito de cientos de ametralladoras

¹³⁴² *El Dorado*, OO. SS., p. 1185.

¹³⁴³ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 514.

¹³⁴⁴ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 820.

¹³⁴⁵ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 392.

¹³⁴⁶ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 131.

¹³⁴⁷ *Op. cit.*, p. 151.

¹³⁴⁸ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 765.

¹³⁴⁹ *Op. cit.*, p. 798.

¹³⁵⁰ *Clavijo III*, OO. SS., p. 1103.

¹³⁵¹ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 17.

¹³⁵² *Op. cit.*, p. 74.

*disparadas*¹³⁵³. Para indicar la abundancia del metal precioso, se dice que la pepitas se amontonan en las salas *como patatas en un desván campesino*¹³⁵⁴. Los basiliscos de la Cipriana y sus hijas, al aparecer el marido traidor, Damián Buzón, giran hacia él *como cañones de ametralladoras*¹³⁵⁵. En medio de la calma chicha, las velas y los cordajes, inútiles, penden *como vedijas negras puestas a secar*¹³⁵⁶. La aparición rítmica de los delfines acompañando a la embarcación hace pensar al narrador, con gran audacia, que *por debajo de la onda pasan grandes ruedas dentadas que sacaran fuera del agua sus dientes uno tras otro (...)*¹³⁵⁷. Una comparación, que se desarrolla después en forma de metáfora “I es R”, es la establecida entre el barrio viejo de Argel y el desván de las casas modernas¹³⁵⁸.

Son muy abundantes las comparaciones con animales. Su función es la expresión de cualidades muy diversas, atendiendo a un variable grado de animalización de los personajes. Pueden significar violencia, agresividad o brutalidad: la vengativa *andre* Sancha *tiene más mala baba que una gata de monte*¹³⁵⁹, don Lope, escandalizado por la venganza de don Gonzalo, se marcha del lugar rápidamente, *toro picado por el tábano parecía*¹³⁶⁰; don Antonio, furioso por lo que considera una maniobra para atrapar a su amigo para el matrimonio, *pasea de un lado a otro del despacho como una fiera en la jaula. Sacude la peluca como el*

¹³⁵³ *El Dorado*, OO. SS., p. 1144.

¹³⁵⁴ *Op. cit.*, p. 1157.

¹³⁵⁵ *Fernanda*, OO. SS., p. 210.

¹³⁵⁶ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 513.

¹³⁵⁷ *Op. cit.*, p. 523.

¹³⁵⁸ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 976.

¹³⁵⁹ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 719.

¹³⁶⁰ *Op. cit.*, p. 778.

león la melena¹³⁶¹. El irresoluto Miguel Torralta, desconcertado por la desaparición de su modelo, pasea por el estudio *como una fiera enjaulada*¹³⁶². Don Remigio Vasares, el grabador que odia a los críticos, se dirige a García Lija *inclinando la cabeza hacia un lado, con el aire del toro que va a dar una cornada*¹³⁶³, o dando a entender que toda la posición social del senador don Leandro proviene de las recomendaciones *habla con la inocencia de la víbora que se prepara a clavar los colmillos venenosos*¹³⁶⁴. Doña Estrella, al conocer la traición de que ha sido objeto por su amante, incrédula, lo niega con ademán agresivo : *así la cobra alza la fatídica cabeza para clavar el diente venenoso*¹³⁶⁵. El espadachín Rafael de Zalabardo, batiéndose con el maestro Barroso, tiene *pinta de gallo viejo*¹³⁶⁶. Los ancianos venerables de la ciudad del oro, satisfechos sin esfuerzo en todas sus necesidades materiales, con ademanes egoístas, *parecen buitres descansando ahitos después de devorar la carroña en el muladar*¹³⁶⁷. En la mente resentida de Arudj Barbarroja, las gentes de Constantinopla son *multitud abigarrada de toda casta y calaña, que se revuelve y bordonea, como enjambres de moscas, en los bazares, en las estrechas callejuelas de la vieja ciudad*¹³⁶⁸.

Las comparaciones con animales también pueden significar un ademán o un aspecto característico : al poner la mano sobre la empuñadura de la espada,

¹³⁶¹ *Clavijo*, OO. SS., p. 1078.

¹³⁶² *Los tres retratos*, OO. SS., p. 418.

¹³⁶³ *Fernanda*, OO. SS., p. 166.

¹³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 174.

¹³⁶⁵ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 536.

¹³⁶⁶ *Op. cit.*, p. 484.

¹³⁶⁷ *El Dorado*, OO. SS., p. 1167.

¹³⁶⁸ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1226.

ésta levanta la capa por detrás, *como rabo de gallo*¹³⁶⁹; la madre de Mariucha, *como un perro de caza que ventea*, acude al lugar en que su hija está con el vecino¹³⁷⁰; miss Della es alta y desgarbada *como un caballo viejo*¹³⁷¹. Barbarroja tenía la barba rizada en bucles gruesos, *retorcidos como caracoles de mar*¹³⁷²; el aire viciado del submarino hay que respirarlo *abriendo la boca como un barbo al que sacan del agua*¹³⁷³. Aunque el término real de la comparación es esencialmente humano, también sirve, en ocasiones, para objetos inanimados, que cobran así ciertas cualidades de seres vivos: la mecha encendida de un mosquete es *semejante a una luciérnaga*¹³⁷⁴; la entrada a una cueva, flanqueada por estalactitas, *semejante a la boca gigantesca de un escualo*¹³⁷⁵.

Pueden significar estas comparaciones movimientos peculiares: *como paloma que se picotea el buche*, la doncellita se mira y remira el peto de su delantal blanco¹³⁷⁶, o el taconeo de las mujeres se parece al sonido *de pezuñitas*¹³⁷⁷. Se destaca el inocente primitivismo de Antonia cuando llama a Santiago moviendo los brazos *como el perro amaestrado cuando se coloca sobre las patas traseras*¹³⁷⁸, o la interesada sumisión del almirante Hazher Barbarroja cuando se acerca a Solimán taimadamente, *como un elefante amaestrado, que a la orden del domador*

¹³⁶⁹ *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 119.

¹³⁷⁰ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 73.

¹³⁷¹ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 93.

¹³⁷² *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1357.

¹³⁷³ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 164.

¹³⁷⁴ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 467.

¹³⁷⁵ *La tribu del halcón*, OO. SS., p. 601.

¹³⁷⁶ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 9.

¹³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 36.

*marcha sobre las patas traseras*¹³⁷⁹. Pueden aludir a una gracia especial : los niños de la ciudad del oro tiene la curiosidad *de animalitos juguetones*, y chillan *como encantadores animalitos*¹³⁸⁰ ; los volantes de un vestido femenino forman *algo así como dos alas*¹³⁸¹ ; una embarcación se desliza *como un cisne*¹³⁸². Pueden hacer referencia, por último, a cualidades algo tópicas : don Íñigo de Guevara, gordo y con piernas flacas, salta de la cama al suelo *como una enorme rana*, mientras que Chacha Beltz lo hace *como una corza*¹³⁸³. Ambas comparaciones se usan también en *La tribu del halcón*¹³⁸⁴ ; un muchacho es *fino como un cervato*¹³⁸⁵ ; la nariz recta, con ligera curvatura de Cuatralbo, recuerda el pico de ave esencialmente cazadora¹³⁸⁶ ; Mariucha tiene *crencha negra como ala de cuervo*¹³⁸⁷ ; los habitantes de El Dorado tienen *tardo andar de hipopótamo*, o *mastican con la beatífica lentitud del buey*¹³⁸⁸ ; una niña se esconde *entre las mantecas maternas, como pollo recién salido del cascarón bajo el ala de la gallina*¹³⁸⁹ ; Antonia nada *como un atún*¹³⁹⁰ y tiene la *elasticidad de un delfín*¹³⁹¹ ; los borrachos se quedan *tumbados como cerdos*¹³⁹² ; el

¹³⁷⁸ *El Dorado*, OO. SS., p. 1171.

¹³⁷⁹ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1286.

¹³⁸⁰ *El Dorado*, OO. SS., pp. 1167 y 1173.

¹³⁸¹ *Fernanda*, OO. SS., p. 183.

¹³⁸² *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1362.

¹³⁸³ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., pp. 764 y 796, respectivamente.

¹³⁸⁴ OO. SS., pp. 605 y 618, respectivamente.

¹³⁸⁵ *El Dorado*, OO. SS., p. 1177.

¹³⁸⁶ *El coleccionista de relámpagos*, OO. SS., p. 679.

¹³⁸⁷ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 29.

¹³⁸⁸ *El Dorado*, OO. SS., p. 1113, 1120.

¹³⁸⁹ *Op. cit.*, p. 1168.

¹³⁹⁰ *Op. cit.*, p. 1175.

¹³⁹¹ *Op. cit.*, p. 1179.

¹³⁹² *Op. cit.*, p. 1201.

grabador, friolero, se arrebuja como un gato en el rincón más oscuro¹³⁹³; el estrambótico y adulator Damián Buzón hace reverencias escarbando el suelo con sus zapatos rotos, como los toros cuando se preparan a embestir¹³⁹⁴; las negras jóvenes miran con ojos soñolientos de rumiante¹³⁹⁵, y los piratas visten con los colores vistosos de un pájaro en celo¹³⁹⁶; la luz hace guiñar los ojos como a un mochuelo al que sorprende un rayo de sol¹³⁹⁷; algunos personajes chillan como una gaviota a la que pisan el rabo¹³⁹⁸, como gaviotas asustadas¹³⁹⁹; otro salta con la rapidez de un conejo que se mete en su madriguera¹⁴⁰⁰; también en *Carnashu*¹⁴⁰¹; el submarino corrió como una platija¹⁴⁰².

Pueden destacar las cualidades estéticas de una escena, sin prescindir además de las connotaciones del animal que es término imaginario de la comparación, que se trasladan al término real que la recibe. En *Fiebre de amor*, a propósito del personaje de don Cayo, un seductor senil, pero pulido, se habla de cierta postura que le sienta muy bien: *la mano va a engancharse en la sisa del chaleco como un murciélago que se cuelga en un desván*¹⁴⁰³. Hay una comparación muy curiosa en *Fiebre de amor*, que iguala la piel de reptil de una cartera con la

¹³⁹³ *Fernanda*, OO. SS., p. 168.

¹³⁹⁴ *Op. cit.*, p. 179.

¹³⁹⁵ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1217.

¹³⁹⁶ *Op. cit.*, p. 1255.

¹³⁹⁷ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 400.

¹³⁹⁸ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 486.

¹³⁹⁹ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 23.

¹⁴⁰⁰ *Op. cit.*, p. 157.

¹⁴⁰¹ Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 145.

¹⁴⁰² Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 169.

¹⁴⁰³ Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 112.

de don Francisco : su gran cartera de piel de cocodrilo, que se diría adobada y curtida con un trozo del dermato esqueleto del poseedor¹⁴⁰⁴. Otra alude a la forma triangular de una vela colgada del palo proel de una nave, que semeja a una pluma de ave y, aún más, la aleta dorsal de un delfín¹⁴⁰⁵. Las embarcaciones piratas, al acecho de los barcos que atraviesen el estrecho de Messina, como lebreles cazadores, se deslizan a la descubierta de las naves¹⁴⁰⁶. Algo más retórica y manida, la que, en boca de Elena Morgan, compara el sentimiento de libertad espiritual con el pájaro que se escapa de la jaula¹⁴⁰⁷. Las escalas que se sacan a tierra para que bajen los pasajeros de las embarcaciones son como artejos de un colosal insecto¹⁴⁰⁸. Trinidad tejiendo trajecitos para su futuro hijo recuerda a su marido, sin saber por qué, la golondrina que reúne pajas, barro, plumas, para hacer su nido sobre el alero¹⁴⁰⁹. Otra curiosa y algo rebuscada : el joven marino, con la imagen de Antonia clavada en el corazón, como mariposa en el corcho de un entomólogo, se recrea en hacerla aletear¹⁴¹⁰. Lo que parece el lomo azul de un gran anfibio dormido sobre la superficie del mar resulta ser un cadáver flotando¹⁴¹¹.

Naturalmente, las comparaciones animalísticas sirven también de ponderativo : Sanchotena bebe en cierta ocasión como un caballo sediento después

¹⁴⁰⁴ Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 165.

¹⁴⁰⁵ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1217.

¹⁴⁰⁶ *Op. cit.*, p. 1241.

¹⁴⁰⁷ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 409.

¹⁴⁰⁸ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 938.

¹⁴⁰⁹ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 582.

¹⁴¹⁰ *El Dorado*, OO. SS., p. 1176.

¹⁴¹¹ *Op. cit.*, p. 1203.

de la trilla¹⁴¹²; Beaumarchais vive como pez en el agua en el ambiente más refinado¹⁴¹³, Mencía duerme como una docena de marmotas¹⁴¹⁴ y Antoñita abraza a su tío adoptivo con peligro de que éste muera reventado como un búfalo entre los anillos del boa constrictor¹⁴¹⁵; don Abilio está enamorado como un atún¹⁴¹⁶.

Otros elementos de la naturaleza sirven de término para varias comparaciones. La más elaborada y extensa se refiere a un cambio de humor de don Íñigo de Guevara: su rostro campechano se pone torvo, feroz, y su voz aguda, antes casi amable, metálica, cambia como la habitación soleada, alegre y brillante al aparecer una nube negra de tempestad que apaga los colores¹⁴¹⁷. En la misma novela, en un fragmento lírico, la belleza juvenil y natural de Chacha Beltz se compara con toda una serie de elementos naturales, de los que toma distintos matices: morena como el centeno,/ la boca de clavelón,/ el pelo como la endrina,/ los ojos como el carbón¹⁴¹⁸. También los marinos adquieren muchas de sus cualidades de una naturaleza violenta, en movimiento, marítima: el vozarrón de Hazher Barbarroja es de trueno¹⁴¹⁹, la barba de Andrés Doria, en la descripción de la medalla de León Leoni, fluye en bucles paralelos, como las olas del mar¹⁴²⁰. En el caso de Semíramis es una naturaleza misteriosa, oriental: es cimbreante como las

¹⁴¹² *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 145.

¹⁴¹³ *Clavijo III*, OO. SS., p. 1070.

¹⁴¹⁴ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 562.

¹⁴¹⁵ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 382.

¹⁴¹⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 917.

¹⁴¹⁷ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 785.

¹⁴¹⁸ *Op. cit.*, p. 718.

¹⁴¹⁹ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1249.

¹⁴²⁰ *Op. cit.*, p. 1279.

palmeras del desierto, y a sus ojos profundos parece asomar la noche más oscura y más cálida del trópico¹⁴²¹. En *La tribu del halcón*, la masa de niebla ofrece el aspecto de inmensa llanura cubierta de nieve bajo el cielo azul, mientras que los montes, convertida ésta en mar en la imaginación del autor, semejan islas de enorme archipiélago¹⁴²². Otras son ya más convencionales : *manos como sarmientos*¹⁴²³, *boca más encarnada que las amapolas*¹⁴²⁴...

La función de otros de los símiles es crear una impresión esencialmente cromática, para lo que se recurre a términos variados : distintos metales (la morena Chacha Beltz *parece de cobre*¹⁴²⁵, los ojos de almirante turco, Hazher Barbarroja, tienen *acerado destello*¹⁴²⁶ ; los diez cañones del Jabeque brillan como *escamas de bronce*¹⁴²⁷ ; el mar *parece de plata* o *está inmóvil como una lámina de plomo*¹⁴²⁸) ; minerales (Antonia, agonizante, *parece de alabastro azulado*¹⁴²⁹) o cualquier otro material, sustancia u objeto : la cara morena del sultán Selim, debido a su enfermedad, *adquiere tono de limón pasado*¹⁴³⁰ ; los labios de Tolita

¹⁴²¹ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 923.

¹⁴²² OO. SS., p. 613.

¹⁴²³ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 739 ; *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 151.

¹⁴²⁴ *Carnashu*, ed. cit., p. 114.

¹⁴²⁵ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 727.

¹⁴²⁶ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1274.

¹⁴²⁷ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 950.

¹⁴²⁸ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 493 y 512, respectivamente.

¹⁴²⁹ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 423.

¹⁴³⁰ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1269.

compiten en brillo y en color con las guindas en dulce¹⁴³¹, y los vinos excelentes españoles son negros como la tinta de China¹⁴³².

Algunas comparaciones recurren a la historia del arte y de la cultura en sentido amplio : don Gonzalo de Mendoza y su hermana, de larga figura y con ropa talar, recuerdan las estatuas adosadas, entre finas columnas, a los lados del pórtico de la iglesia románica¹⁴³³, mientras que Lorenzo y Perico, arrodillados ante la miss fingiendo la fiebre amorosa, parecen las estatuas orantes de un sepulcro o los donadores pintados en una tabla antigua¹⁴³⁴. El perfil de la americana Elena Morgan tiene la estática melancolía de una diosa azteca¹⁴³⁵, y el perro Dingo adopta postura de esfinge egipcia¹⁴³⁶. Un patio con arquería semeja circo romano al que se le hubiera arrancado todo elemento decorativo y tan sólo conservara estructura arquitectónica¹⁴³⁷. Los ancianos de la ciudad del oro son trasunto fiel del autorretrato de Leonardo de Vinci¹⁴³⁸, y Galatea tiene los hombros un poco caídos, como en las estatuas de las Venus clásicas¹⁴³⁹. La figura de el Fugitivo da lugar a muchas de estas comparaciones : en el cepo miraba, según Mencía, como mira aquel Ecce Homo de la catedral¹⁴⁴⁰, y, ante el tribunal que le juzga por sedición, recuerda la figura de

¹⁴³¹ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 848.

¹⁴³² *Op. cit.*, p. 911.

¹⁴³³ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 774.

¹⁴³⁴ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 136.

¹⁴³⁵ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 419.

¹⁴³⁶ *El Dorado*, OO. SS., p. 1137.

¹⁴³⁷ *Op. cit.*, p. 1152.

¹⁴³⁸ *Op. cit.*, p. 1166.

¹⁴³⁹ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1331.

¹⁴⁴⁰ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 534.

Cristo caído en el camino del Gólgota¹⁴⁴¹; la Montoya llora con dos lagrimones enormes, como los que los santeros ponen en las mejillas de la Dolorosa que ha de salir en la procesión de Semana Santa¹⁴⁴². A veces la referencia es a una técnica artística en concreto: la cabeza oscura, demacrada y dura de don Gonzalo parece tallada en madera¹⁴⁴³, y el paisaje que rodea El Dorado, más que paisaje real, parece imaginado por un artista que lo compusiera y pintara de memoria, proscribiendo todo detalle minucioso y episódico¹⁴⁴⁴. O se recurre a comparaciones de tipo legendario o mitológico, como la magistral, que caracteriza a la Cipriana con mantilla, que volaba al viento como la cabellera de serpientes de las legendarias furias¹⁴⁴⁵. Las barbas de Andrea Doria, en el retrato de Ángel Bronzino, son neptunianas¹⁴⁴⁶. La seductora Lola sonríe como Titania arrebatada por la embalsamada brisa¹⁴⁴⁷, y los dos grandes ojos pintados en la proa del Jabeque le hacen parecer un fabuloso monstruo marino¹⁴⁴⁸. Un procedimiento que no sólo caracteriza visualmente el objeto de la comparación, sean paisajes o personajes, bien por ennoblecimiento o por contraste desmitificador; sino que da un tono de cultura al discurso descriptivo.

¹⁴⁴¹ *Op. cit.*, p. 568.

¹⁴⁴² *Op. cit.*, p. 553.

¹⁴⁴³ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 739.

¹⁴⁴⁴ *El Dorado*, OO. SS., p. 1142.

¹⁴⁴⁵ *Fernanda*, OO. SS., p. 186.

¹⁴⁴⁶ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1278.

¹⁴⁴⁷ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 948.

¹⁴⁴⁸ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 950.

Las comparaciones basadas en acciones verbales son, por lo general, más corrientes, y tampoco muy abundantes¹⁴⁴⁹, pero de entre ellas destacan algunas de gran originalidad y eficacia expresiva: Urbana, figura femenino de gran interés popular y castizo, camina balanceando la basquiña, *como si fuera a apartar con el garbo las paredes de las casas*¹⁴⁵⁰. En los edificios ruinosos y decadentes de Estambul, *las columnas se levantan hacia el cielo como brazos suplicantes, como brazos, también que piden venganza por la barbarie que han soportado*¹⁴⁵¹. La nao recibe las ráfagas de viento *con inclinación de pleitesía, con la que humilla la proa en las espumas. Así también el caballero galante, al cruzarse con la hermosa dama, rinde reverencia, y después se alza, orgulloso*¹⁴⁵². O la voz del Fugitivo, que suena insinuante, perversa y seductora, *parecía la voz del sacerdote sacrílego que en la oscuridad del confesionario trata de corromper a su incauta penitente*¹⁴⁵³. Otra algo clasista, malintencionada, le hace denominar a cierto personaje, de moral sospechosa, con el apelativo de *el joven moreno, con trazas de limpiabotas guapo a lo largo de toda la novela*¹⁴⁵⁴. El narrador protagonista de *Aventuras del submarino alemán U...* comprueba, aterrado, que no se hace ningún preparativo especial para atravesar el *English Chanel*, infestado de barcos enemigos, *con la*

¹⁴⁴⁹ Tirar como se tira un trapo sucio, conocer algo como las rayas de sus callosas manos, enamorado como un cadete, ir como la seda, llorar como una Magdalena, lamentarse como una vieja o como un chiquillo, escuchar como a un oráculo, o con silencio de cartujos...

¹⁴⁵⁰ *Clavijo III*, OO. SS., p. 1083.

¹⁴⁵¹ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1225.

¹⁴⁵² *La nao Capitana*, OO. SS., p. 483.

¹⁴⁵³ *Op. cit.*, p. 509.

¹⁴⁵⁴ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 945.

*desfachatez de un matón en una taberna de bandidos*¹⁴⁵⁵. Por último, y la mencionamos por el efecto de acumulación, más que por su interés estético, la que sirve para definir el sonido de un acordeón mecánico : *si a un gato le pisan el rabo, si a la gallina se la despluma viva, si al chiquillo recién nacido le duele el vientre, los sones que lanzan son más melodiosos que los del acordeón mecánico*¹⁴⁵⁶.

Observemos, finalmente, que los símiles se establecen, fundamentalmente, a través de la partícula *como* o de los verbos *semejar*, *parecer*. A distancia, se emplea también el adverbio *así*.

Las metáforas utilizadas por Ricardo Baroja son muy variadas. Oscilan entre la sencillez de las, si no trilladas, por lo menos habituales : identificación de personas con animales (*el zorro de don Gonzalo*¹⁴⁵⁷, *la cacatúa de miss Della*¹⁴⁵⁸, *el ballenato de Folgueiras*¹⁴⁵⁹, del tipo "I de R" ; *la hormiga y el zángano*, Joe Simpson y su representante¹⁴⁶⁰, *un tigre de mar*, *Aradino Barbarroja*¹⁴⁶¹, como ejemplos de metáforas oposicionales ("R, I") ; *Mirúa, garduña rabiosa*¹⁴⁶², *Clavijo, pájaro prudente*¹⁴⁶³, *Pangolín, un tigre con las mujeres*¹⁴⁶⁴, *Dragut, una feroz pantera*¹⁴⁶⁵, o el señor Francisco, *un cernícalo*¹⁴⁶⁶, como ejemplos de metáforas "R

¹⁴⁵⁵ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 149.

¹⁴⁵⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 966.

¹⁴⁵⁷ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 728.

¹⁴⁵⁸ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 33.

¹⁴⁵⁹ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 909.

¹⁴⁶⁰ *Fernanda*, OO. SS., p. 197.

¹⁴⁶¹ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1343.

¹⁴⁶² *La tribu del halcón*, OO. SS., p. 778.

¹⁴⁶³ *Clavijo III*, OO. SS., p. 1080.

¹⁴⁶⁴ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 64.

¹⁴⁶⁵ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1343.

es I" ; y metáforas puras, "I en vez de R", como Clavijo es un pájaro¹⁴⁶⁷ o un *ratón de archivos*¹⁴⁶⁸, *miss Della*, una *vieja percha irlandesa*¹⁴⁶⁹, o *Mirúa*, una *mala garduña*¹⁴⁷⁰. Algo más originales, por la novedad de los animales utilizados como término imaginario, cuya connotación marítima además es muy fuerte, las que identifican a Andrea Doria con el *águila de mar* y los definen como *albatros de Génova*¹⁴⁷¹, y a Barbarroja como *cormorán*¹⁴⁷² y como *pájaro de presa turco*¹⁴⁷³. Cuatralbo es *albatros*, *procelario*, *petrel de la tempestad*, mientras que su amigo el pintor es *pájaro de jaula*, *ave de corral*¹⁴⁷⁴. Otras tienen gran sabor popular y castizo, como las, puras, de *La nao Capitana* : la alusión a la cara como *el mascarón de proa*¹⁴⁷⁵, o a la baraja como *el libro de las cuarenta hojas*¹⁴⁷⁶.

Otras, en cambio, son de una gran originalidad y belleza : las que, en *El Dorado*, definen el movimiento del mar : *El mar se hincha en mansa ondulación : pecho que respira cadencioso*¹⁴⁷⁷ ; *el mar ríela y el rumor de su aliento es suspiro, queja tenue, arrullo de la enormidad dormida que sueña con el fragor y la furia de la tempestad*¹⁴⁷⁸ ; *el casco de la embarcación, sostenido por el viento, horada con la proa la*

¹⁴⁶⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 928.

¹⁴⁶⁷ *Clavijo*, OO. SS., p. 1015.

¹⁴⁶⁸ *Op. cit.*, p. 1089.

¹⁴⁶⁹ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 126.

¹⁴⁷⁰ *La tribu del halcón*, OO. SS., p. 631.

¹⁴⁷¹ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., pp. 1276 y 1282, respectivamente.

¹⁴⁷² *Op. cit.*, p. 1272.

¹⁴⁷³ *Op. cit.*, p. 1282.

¹⁴⁷⁴ *El coleccionista de relámpagos*, OO. SS., p. 679.

¹⁴⁷⁵ OO. SS., p. 464.

¹⁴⁷⁶ *Op. cit.*, p. 485.

¹⁴⁷⁷ OO. SS., p. 1130.

¹⁴⁷⁸ *Op. cit.*, p. 1133.

*muralla líquida que se opone a la marcha, y toda la cubierta desaparece bajo remolinos blancos, hasta que la embarcación, valiente, alza la proa. ¡Animal anfibio, bucea y surge en la superficie para volver a respirar !¹⁴⁷⁹ ; en ellas se mezclan los tipos oposicional, “R de I”, “R es I” y metáfora pura. Lllaman también la atención otras del tipo “I de R” : el morro chato y negro del vapor lleva gran bigote de espuma blanca, fosforescente, que se deshilacha en el flanco¹⁴⁸⁰ ; acerca de las cejas de Elena Morgan (el pájaro negro de las cejas baja los extremos de sus alas en la pálida frente¹⁴⁸¹) ; o, de nuevo oposicionales, la que define las algas como *harapos verdinegros*¹⁴⁸² o como pájaro alicortado la *Mary Tempest* con la driza de la vela mayor rota, derribada sobre la cubierta¹⁴⁸³. Las olas se precipitan en la borrasca, la *cabellera de espuma desgardada por el Mistral*¹⁴⁸⁴.*

En contraste, otras son menos afortunadas : las muy retóricas, utilizadas, humorísticamente, en boca de Basilio Honrubia para definir su amor por Elena (¡Perdón, Elena ! ¡Es que soy cántaro lleno que rebosa ! ¡Soy pozo a quien llena un manantial... !¹⁴⁸⁵) ; o la serie que alude a Santa Sofía (la cúpula de Santa Sofía, enorme huevo blanco de un pájaro colosal, rodeado por huevos y medios huevos más pequeños¹⁴⁸⁶).

¹⁴⁷⁹ *Op. cit.*, p. 1191.

¹⁴⁸⁰ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1130.

¹⁴⁸¹ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 442.

¹⁴⁸² *Pasan y se van*, OO. SS., p. 838.

¹⁴⁸³ *El Dorado*, OO. SS., p. 1126.

¹⁴⁸⁴ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 964.

¹⁴⁸⁵ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 389.

¹⁴⁸⁶ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1224.

Por lo demás, dentro de este uso abundante de la metáfora, predominan las de tipo oposicional, de modo coherente con la tendencia impresionista del autor. Además de las ya citadas, destacan las que, describiendo a Paulina, identifica sus finos tobillos con *jarretes de cervato*¹⁴⁸⁷, y su corazón con una *flor del trópico*¹⁴⁸⁸; a Paquita, con un *pájaro curioso*¹⁴⁸⁹, a Cuatralbo, con un *Caballero de la triste figura*¹⁴⁹⁰, a Carola con una *estatua de la atención*¹⁴⁹¹, a Pepe con una *pobre mariposa enamorada de la luz*¹⁴⁹²; a Basilio, a los ojos de Antoñita, con un *país desconocido, lleno de flores, lleno de encantos*¹⁴⁹³, mientras que ella es *flor de la calle trasplantada a un invernadero y pajarillo de la calle*¹⁴⁹⁴; Tomasa, cuando tiene que sacrificar a los gatitos recién nacidos, es *Herodes femenino*¹⁴⁹⁵. La cabellera lacia de algunas mujeres es *melancólico ramo de sauce llorón*¹⁴⁹⁶, y los zapatos de otras, *pezuñitas blancas*¹⁴⁹⁷. Un camino rural de arcilla roja es *cinta sangrienta tendida en la alfombra verde*¹⁴⁹⁸, el pasaje de la embarcación, sometido a convivencia forzada y continua, es *mosto en tonel*¹⁴⁹⁹. Mallorca es *joya de oro y de piedras preciosas sobre*

¹⁴⁸⁷ Clavijo, OO. SS., p. 1044.

¹⁴⁸⁸ Op. cit., p. 1045.

¹⁴⁸⁹ El coleccionista de relámpagos, OO. SS., p. 699.

¹⁴⁹⁰ Op. cit., p. 695.

¹⁴⁹¹ Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 24.

¹⁴⁹² Op. cit., p. 64.

¹⁴⁹³ Los tres retratos, OO. SS., p. 411.

¹⁴⁹⁴ Op. cit., p. 425 y 423, respectivamente.

¹⁴⁹⁵ Pasan y se van, OO. SS., p. 841.

¹⁴⁹⁶ Op. cit., p. 879.

¹⁴⁹⁷ Op. cit., p. 908.

¹⁴⁹⁸ Fernanda, OO. SS., p., 229.

¹⁴⁹⁹ Pasan y se van, OO. SS., p. 952.

la esmeralda mediterránea, e Ibiza, perla desprendida¹⁵⁰⁰, la furia de don Claudio es, por la manera en que se desvanece, *nieve derretida*¹⁵⁰¹; muy especialmente, una que es presagio de muerte para el personaje de Federico en *Los tres retratos* (el *automóvil, largo, negro, bajo, ataúd abandonado*¹⁵⁰² etc.

En segundo lugar de frecuencia destacan las metáforas puras: Chacha Beltz es *fino bajel* en el que cualquiera embarcaría a gusto¹⁵⁰³, las voraces manos del señor del cine son *tentáculos*¹⁵⁰⁴, la cabeza del capitán Montoya, en la desesperación del protagonista, es *un coco medio cubierto con lana blanca*¹⁵⁰⁵, la portera, en boca de la Cipriana, es una *princesa del escobón*¹⁵⁰⁶; la niebla espesa de las andanadas en honor de Barbarroja muerto, sobre la superficie del agua, es una *manta de vapores blancos*¹⁵⁰⁷; a don Ambrosio, por su afición a la observación de los astros, le llama su sobrino *constelación de tonterías, vía láctea de necesidades*¹⁵⁰⁸; el submarino es un *baúl de hierro, una tumba blanca*¹⁵⁰⁹, y las ramas, *dedos verdes*¹⁵¹⁰, mientras que un rebaño de ovejas es *apretado batallón*¹⁵¹¹.

Por último, ya bastante igualadas, las metáforas “I es R”, “I de R” y, en alguna menor medida, las “R de I”. Veamos las primeras; Cuatralbo recuerda

¹⁵⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 974, 975.

¹⁵⁰¹ *Fernanda*, OO. SS., p. 200.

¹⁵⁰² OO. SS., p. 394.

¹⁵⁰³ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 738.

¹⁵⁰⁴ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 37.

¹⁵⁰⁵ *El Dorado*, OO. SS., p. 1176.

¹⁵⁰⁶ *Fernanda*, OO. SS., p. 186.

¹⁵⁰⁷ *Los do hermanos piratas*, OO. SS., p. 1351.

¹⁵⁰⁸ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 401.

¹⁵⁰⁹ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, pp 64 y 94, respectivamente.

¹⁵¹⁰ *La tribu del halcón*, OO. SS., p. 591.

la tempestad en que el casco de la lancha en la que viajan pudo haber sido sarcófago de acero que les enterrase a todos en el mar¹⁵¹², el camarote de Estrella es un estuche de caoba brillante y oscura¹⁵¹³; los torpedos disparados por el submarino son hijos que no vuelven a la bolsa marsupial de la madre¹⁵¹⁴. El sol es un círculo sin destello, pegado al firmamento¹⁵¹⁵, el cielo es zafiro y el mar esmeralda¹⁵¹⁶ o una lámina de hierro¹⁵¹⁷; el capitán Montoya y Santiago son fabulosos vikingos¹⁵¹⁸. Gorito Alzate una pepona con pelo de estopa¹⁵¹⁹, y Semíramis verdadera sirena¹⁵²⁰.

Las del tipo "I de R" aluden a la textura de la piel, humana o no (el cordobán rugoso de la cara, la cota de malla del reptil ¹⁵²¹); a la multitud de reses que atraviesan Madrid por la antigua cañada real (el río de cabezas y de vellones ¹⁵²²), a la forma de las olas del mar (el lomo azul de la onda ¹⁵²³), a lo insalubre del puerto de Marsella (la cazuela infecta del puerto marsellés ¹⁵²⁴), o a la disposición de los bultos en el muelle, en espera de embarcar (los escollos y arrecifes de toneles y sacos ¹⁵²⁵); el sumergible es el sarcófago de acero del submarino¹⁵²⁶. La variante "R de I"

¹⁵¹¹ Clavijo III, OO. SS., p. 1053.

¹⁵¹² El coleccionista de relámpagos, OO. SS., p. 689.

¹⁵¹³ La nao Capitana, OO. SS., p. 529.

¹⁵¹⁴ Aventuras del submarino alemán U..., Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 119.

¹⁵¹⁵ El Dorado, OO. SS., p. 1159.

¹⁵¹⁶ Pasan y se van, OO. SS., p. 917.

¹⁵¹⁷ Los dos hermanos piratas, OO. SS., p. 1215.

¹⁵¹⁸ El Dorado, OO. SS., p. 1191.

¹⁵¹⁹ Pasan y se van, OO. SS., p. 961.

¹⁵²⁰ Op. cit., p. 997.

¹⁵²¹ Bienandanzas y fortunas, OO. SS., p. 739, y Pasan y se van, OO. SS., p. 843, respectivamente.

¹⁵²² Clavijo III, OO. SS., p. 1053.

¹⁵²³ El Dorado, OO. SS., p. 1124.

¹⁵²⁴ Los dos hermanos piratas, OO. SS., p. 1339.

¹⁵²⁵ La nao Capitana, OO. SS., p. 472.

es algo más escasa : caracteriza la boca de Mariucha (*su boca roja de granada partida*¹⁵²⁷), las barbas del pirata (*las barbas de latón hilado*¹⁵²⁸) o su mirada de *buitre*¹⁵²⁹, y el perfil de medalla de Cuatralbo¹⁵³⁰.

Señalaremos, finalmente, aquéllas en que la clave de identificación está en una forma verbal. Varias referidas al mar o a la navegación : Antonia *se atornilla en el agua al nadar*¹⁵³¹, la embarcación *hace cantar a la onda, al viento, y a la espuma la canción monótona grata al marinero*¹⁵³², u *horada con la proa la masa del agua*¹⁵³³ ; la quilla *ara las aguas*¹⁵³⁴, igual que el cachalote *el fango abisal*¹⁵³⁵ ; o *cabalga sobre el lomo de las olas*¹⁵³⁶. En otras se produce la animalización, con distintos fines, de los personajes : la risa *coclea*¹⁵³⁷, Andueza *forrajea en el bote de tabaco*¹⁵³⁸, y los cañones *ladran y muerden*¹⁵³⁹.

Se establece una alegoría que compara un caballo de carreras y el cuerpo humano, y el dueño de éste y el cerebro, para aclarar el proceso de

¹⁵²⁶ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 116.

¹⁵²⁷ *De tobillera a coconte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 64.

¹⁵²⁸ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1263.

¹⁵²⁹ *Op. cit.*, OO. SS., p. 1357.

¹⁵³⁰ *El coleccionista de relámpagos*, OO. SS., p. 679.

¹⁵³¹ *El Dorado*, OO. SS., p. 1179.

¹⁵³² *Op. cit.*, p. 1190.

¹⁵³³ *Op. cit.*, p. 1191.

¹⁵³⁴ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1283.

¹⁵³⁵ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 588.

¹⁵³⁶ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 489.

¹⁵³⁷ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1237.

¹⁵³⁸ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 374.

¹⁵³⁹ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 131.

envejecimiento en los varones, a propósito del pirata Barbarroja ; el autor la explica al final¹⁵⁴⁰.

Señalemos que, como se ha podido observar, la distribución de los recursos es relativamente homogénea entre todas las novelas ; con la única excepción de algunas de ellas, *Aventuras del submarino alemán U...*, *Fiebre de amor* y *De tobillera a cocotte*, en que este tipo de recursos disminuye. Las razones están, fundamentalmente, en la extrema sencillez de la primera de ellas, y en el tono teatral y directo de las otras dos. Por lo demás, en el resto de la obra novelística, se trata, en definitiva, de un aprovechamiento sencillo pero eficaz de los recursos estilísticos de tipo semántico, que, en ocasiones, alcanza momentos de gran belleza.

7. 3. 3. 2. Nivel morfosintáctico.

Si venimos caracterizando el estilo de Ricardo Baroja como eminentemente visual, deberíamos esperar que fuera la adjetivación uno de los recursos más utilizados, apoyado en la frecuencia de las descripciones, por más que éstas sean, en ocasiones, de gran brevedad. Muchas de ellas son bastante objetivas - aquellas a las que hemos atribuido un valor referencial -. Así sucede en las novelas *de aventuras*, en las que es prioritaria la creación de un espacio que sirva de referente a la acción ; o, incluso, éste cobra protagonismo por sí mismo, como elemento básico de la aventura, por su exotismo o rareza. Estas descripciones se apoyan sin embargo en la acumulación de sustantivos, modificados con gran frecuencia por estructuras preposicionales ; y,

¹⁵⁴⁰ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., pp. 1359, 1360.

ocasionalmente, por adjetivos de gran carga informativa, casi siempre descriptivos y de relación o pertenencia, en su faceta especificativa y casi siempre pospuestos. Abundan también los de posición predicativa, con mediación de verbos generalmente copulativos. En cualquiera de los dos casos, la formación de series es muy ocasional. El objetivo fundamental es dar cuenta objetiva de ubicaciones, formas y tamaños.

Frente a estas descripciones más objetivas, otras, en cambio, permiten al narrador experimentar en la creación de sugerencias, de sensaciones varias ; en ellas utiliza nuestro autor, de nuevo, el nombre como categoría dominante. Su capacidad sugeridora depende de la selección léxica, tanto en el aspecto fónico, del significante, como en el del significado, mediante la alusión a determinadas y concretas facetas de la realidad, muy relacionadas con el argumento y el ambiente de la novela¹⁵⁴¹. Estas descripciones menos funcionales no renuncian tampoco a la enumeración acumulativa de elementos aparentemente arbitrarios, que no agotan la descripción de un objeto, una persona o un paisaje, sino que tienden a lo parcial, a lo fragmentario, en un proceso de selección cercano al de las pinceladas impresionistas. Sin embargo, no pierden por ello concreción, pues eligen aquellos elementos característicos que configuran una realidad, según una lógica propia, la particular *impresión* del autor. Los elementos sustantivos, también especificados por complementos preposicionales, se encuentran arropados por un uso algo más abundante de la adjetivación - precisamente su escasez relativa le confiere mayor efectividad -,

que se aleja de los tipos de relación o pertenencia para centrarse en los descriptivos, sea en posición predicativa o atributiva, antepuestos o pospuestos. Las series de varios adjetivos aplicados a un mismo sustantivo se hacen más frecuentes.

Desde el punto de vista sintáctico, son frecuentes las repeticiones en forma de **enumeraciones**, con un número de elementos, generalmente sustantivos, pero también verbales, variado. Las encontramos tanto en descripciones objetivas, en las que la andadura de la frase es más larga y más lógica, debido a su exhaustividad ; cuanto en descripciones subjetivas, en que la conexión de los elementos ya no sigue un orden impuesto por la necesidad de presentar una realidad coherente y completa, sino que lo definen las impresiones y el deseo de sugerencia del autor : se destacan determinados aspectos, aunque otros queden soslayados, y se basan a menudo en construcciones nominales y en elipsis más violentas, y en la aposición de cualidades en forma de adjetivos o de sustantivos. En ambos casos, la presencia de adjetivos no destaca demasiado : la determinación de los elementos nominales se realiza a través de otros sustantivos con preposición o a través de subordinaciones adjetivas. El **estilo nominal** se utiliza, por ejemplo, en la descripción de espacios interiores. Así, la variedad de objetos lujosos de casa de Lorenzo e Isabel en *Fiebre de amor*¹⁵⁴², el portal de la casa de Torralta¹⁵⁴³ ; en *El*

¹⁵⁴¹ Vid. apartado sobre el nivel léxicosemántico. .

¹⁵⁴² *Decoración y mobiliario con aspecto de museo, de tienda de antigüedades o de fondo de película. Bargueños y sillones fraileros, talaveras, alcoras, cacharros de cobre repujado con ramos de flores. Alfombras granadinas. Sobre una mesa tallada, un gran velón con pantalla de plata (...).* (Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 7).

¹⁵⁴³ *El zaguán, blanco ; paredes chapadas de mármol. (Los tres retratos, OO. SS., p. 393).*

coleccionista de relámpagos, en la descripción de una de las habitaciones de la torre¹⁵⁴⁴, de la colección fotográfica de su dueño¹⁵⁴⁵ o del ajuar de su mesa¹⁵⁴⁶; en *Bienandanzas y fortunas*, la decoración de la cocina de la casa solariega¹⁵⁴⁷ o los aposentos de don Gonzalo¹⁵⁴⁸; o la clase del colegio de Victoria¹⁵⁴⁹. O también en la de paisajes exteriores: parte de la descripción de la ciudad de Argel¹⁵⁵⁰, o la información meteorológica escueta acerca del día, en *Pasan y se van*¹⁵⁵¹, en *El Dorado*¹⁵⁵² o en *Los dos hermanos piratas*¹⁵⁵³; los restos del

¹⁵⁴⁴ *A lo largo de una pared, colocados entre zócalo de madera oscura, una fila de toneles de roble con tarjetones, aros y espitas de cobre. En los otros muros, a modo de panoplia, remos, antenas, botrinos, redes, arpones y cañas de pescar (...).* (OO. SS., p. 666).

¹⁵⁴⁵ *En las páginas siguientes, llamaradas, fulguraciones, fibras blancas entrelazadas sobre fondo negro, en el que se vislumbran apenas siluetas de montañas, de arboladuras de buque, de chimeneas.* (Op. cit., p. 672).

¹⁵⁴⁶ *Pone la mesa cerca de la gran ventana del comedor. Mantel Blanco, en el que una carabela azul celeste navega sobre olas bordadas con seda verde; platos sellados en el centro con un letrero que dice Trabuco; tenedores, cucharas, cuchillos, con el mismo sello; vasos, copas, con idéntico lema esmerilado en el cristal, y en el centro, la concha de un nautilo, sostenida por sirenas de bronce, ofrece ramos de brezo y de otras flores silvestres.* (Op. cit., p. 700).

¹⁵⁴⁷ *Apiladas en un ángulo, lanzas, dardos, partesanas. Colgados de perchas empotradas en la pared, capisayos pardos y negros, y en clavos, espadas y cuchillos de monte.* (OO. SS., p. 714).

¹⁵⁴⁸ *Fijos en las paredes, blanqueadas con cal, cráneos de ciervo, de toro, de cabra montés con la cornamenta, de la que penden armas y ropas, capisayos, bragas, cotas de malla, espadas y puñales.* (Op. cit., p. 739).

¹⁵⁴⁹ *Abecedarios de gruesas letras mayúsculas y minúsculas, figuras esquemáticas de geometría, mapas, dibujos de animales, flores y frutos ampliados, en grandes cartelones colgados de la pared.* (Pasan y se van, en OO. SS., p. 871).

¹⁵⁵⁰ *Estas calles en cuesta, a veces violentísima, son pintorescas. Casas coloreadas. Rosa, blanco, verde, azul. Ajimeces, miradores a la manera turca, cubiertos por celosías. Encantadores motivos para el pintor.* (Pasan y se van, OO. SS., p. 977).

¹⁵⁵¹ *Día magnífico, brisa entablada y fija, mar bella.* (OO. SS., p. 985).

¹⁵⁵² *Cuatro días después; mañana espléndida (...).* (OO. SS., p. 1124); *Cielo oscuro, tachonado de estrellas, limpio de nubes.* (Op. cit., p. 1130).

¹⁵⁵³ *Una noche oscurísima, tempestuosa* (OO. SS., p. 1219). *Noche plácida.* (OO. SS., p. 1259).

naufra¹⁵⁵⁴ o de la civilización del oro¹⁵⁵⁵, o el aspecto del barco de sus pobladores¹⁵⁵⁶.

En la descripción de los personajes, como Fernanda y Damián Buzón¹⁵⁵⁷, de Usu - Sur¹⁵⁵⁸, o de Semíramis¹⁵⁵⁹, del grumete Samuel Fischer¹⁵⁶⁰; o, centrándose más bien en los atuendos, de Anselmo, el médico, o don Cayo¹⁵⁶¹; en *La nao Capitana*, al hablar de las gentes que esperan para embarcar y de don Antonio¹⁵⁶²; o, en *Clavijo III*, la nómina de las mozas del baile de los Leones¹⁵⁶³.

¹⁵⁵⁴ *Los argelinos acarrear los restos de las naves naufragas. Barriles de pólvora, cordaje, inmensa cantidad de madera, velas y pequeñas embarcaciones enteras, que las olas arrojaron a la playa, por encima de los arrecifes (Los dos hermanos piratas, OO. SS., p. 1266).*

¹⁵⁵⁵ *En las orillas no se ve a nadie. Barricas, cajones desfondados, sacos vacíos esparcidos a lo largo del malecón; los bidones que contuvieron aceite flotan sobre el agua, irisada por grandes manchones de grasa que van ahilándose lentamente en delgadas fajas, y la corriente las conduce hacia la boca del puerto (El Dorado, OO. SS., p. 1202, 1203).*

¹⁵⁵⁶ *¡Es El Dorado, no hay duda! Desproporcionada silueta, alta, desgarrada chimenea, dos palos demasiado caídos hacia popa, los bordonos de carga mal trincados sobre las escotillas, la superestructura excesivamente elevada, semejante a un gran bidón de petróleo. ¡Es El Dorado! (OO. SS., p. 1130, 1131).*

¹⁵⁵⁷ *En el ángulo del estudio la pantalla de encaje de una gran lámpara cernía dorada luz sobre la cabellera de Fernanda. El busto, reclinado en un diván; las manos, cruzadas, los pies calzados con zapatitos de charol, brillantes como el azabache, al extremo de los finísimos tobillos, que transparentaban la piel a través de las medias de seda. La cabellera, negra, naturalmente ondulada peinada hacia atrás; (...)*

La puerta del estudio se abrió con suavidad, y sobre el fondo azul nocturno que encuadraba el marco aparecía un extraño personaje: cara arrugada, ojillos brillantes, nariz larga, labios burlones, entre el áspero vellón entrecano que cubría sus quijadas. (Fernanda, OO. SS., p. 178).

¹⁵⁵⁸ *Es un joven alto, garrido. Su cabeza greñuda asoma sobre los pliegues de la capucha de piel parda. Cabellera rubia, descolorida por la intemperie hasta adquirir tono gris ceniciento; tez más oscura que el cabello; ojos verdes, bajo cejas albinas. (La tribu del halcón, OO. SS., p. 592).*

¹⁵⁵⁹ *(...) Semiramis ya no es la chiquilla negruzca que se revuelca con el cachorro de Foc, no. De mediana estatura, morena hasta lo cobrizo, cimbreante como las palmeras del desierto, con ojos de huri. (Pasan y se van, OO. SS., p. 923).*

¹⁵⁶⁰ *Quien más se ha transformado es el grumete. Rubio, pecosito, con ojos azules de porcelana, boca grande y orejas de aventador (...). (El Dorado, OO. SS., p. 1148).*

¹⁵⁶¹ *Está irreprochablemente vestido. Chaquet negro, pantalón a rayas, que parece trazado con plantilla y tiralíneas (...); Entra don Cayo, tan peripuesto como siempre. Chaquet negro, pantalones grises, corbata azul y guantes amarillos. El palasán, anillado por nudos negros, y el castor gris en la diestra; la siniestra mano, prendida a la sisa del chaleco, levanta la solapa del chaquet(...). (Fiebre de amor, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 27 y 157, respectivamente).*

¹⁵⁶² *En el más cercano /grupo/, hombres vestidos con zaragüelles, pierna desnuda, pie con alpargata de cáñamo, mujeres de falda hueca llevan en brazos a los chicos arrebujados en mantas abigarradas(...); Viste el caballero a la moda pasada: ropa negra con la cruz de Santiago en el pecho, calzas de la misma tela, medias y zapatos negros, se cubre con gorra de terciopelo negro de forma anticuada, con presilla de azabache y diminuta pluma blanca. Gorguera estrecha un poco escarolada al cuello, que sostiene la cabeza rapada, seca; de barba y bigote entrecanos, cejas altas muy oscuras y ojos grandes de pupilas grises. Lleva espada, y de los hombros cuelga un ferreruelo corto guarnecido con piel negra. (OO. SS., p. 462 y p. 473, respectivamente).*

¹⁵⁶³ *OO. SS., p. 1098.*

En consonancia con la tendencia impresionista que estamos comentando, es recurso frecuente, y que proporciona variedad al discurso, la utilización de elementos apositivos en la descripción del aspecto de los personajes, sea éste permanente u ocasional: el capitán Arcaute¹⁵⁶⁴, Tolita¹⁵⁶⁵, el pintor Afrodisio Castro¹⁵⁶⁶, Paulina¹⁵⁶⁷, una de las mozas del baile¹⁵⁶⁸, Santiago Ruiz Montoya después de los efectos de un somnífero¹⁵⁶⁹, Antonia, exhausta y amenazada¹⁵⁷⁰, de Barbarroja viejo¹⁵⁷¹, o de Francisco I¹⁵⁷², o de Dragut¹⁵⁷³; o de Carnashu¹⁵⁷⁴; los atuendos o las armas de otros, como el señor Francisco¹⁵⁷⁵ o el ademán de Clavijo en la segunda versión¹⁵⁷⁶; impresiones percibidas desde lejos, como la

¹⁵⁶⁴ Es alto, rubio, mejillas rasuradas y bigotillo cobrizo (*La nao Capitana*, OO. SS., p. 486).

¹⁵⁶⁵ Reina en la tienda Tolita, la dependiente, pizpireta, ojos negros, cabello negro, labios y uñas rojo subido (*Pasan y se van*, OO. SS., p. 844).

¹⁵⁶⁶ Un tipo flaco, alto, rubio, tupé y barbas encrespadas (...), (*Op. cit.*, p. 859).

¹⁵⁶⁷ Paulina es criolla típica. Todos los encantos, todos los defectos de las nacidas en tierra tropical. Tez pálida, grandes ojos nocturnos, labios un poco gruesos, garganta de diosa (...). (*Clavijo III*, OO. SS., p. 1044).

¹⁵⁶⁸ La Concha, la del mal genio, brazos en alto, el pechazo encarado y palpitante, castañetea los dedos al compás de la guitarra (...). (*Op. cit.*, OO. SS., p. 1100).

¹⁵⁶⁹ Santiago Ruiz Montoya despierta rendido, como si hubiera caminado diez leguas sin descanso. Cabeza pesada, estómago ardoroso, boca seca, sed horrible. (*El Dorado*, OO. SS., p. 1149).

¹⁵⁷⁰ La ve demacrada, pálida, el pelo pegado al rostro, húmedo por sudor de agonía. (*Op. cit.*, p. 1203).

¹⁵⁷¹ Por delante del viejo hombretón, todo barbas y sedas multicolores, pasa la desolada procesión de los cautivos (...). (*Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1330).

¹⁵⁷² Quien contemple los numerosos retratos del rey de Francia Francisco I comprende en seguida la clase de persona que es. Rostro proboscideo, irónico, sensual, francamente odioso. (*Op. cit.*, p. 1342).

¹⁵⁷³ El corsario, moreno como un árabe africano, ennegrecido por la pólvora y el humo, cubierto con la sangre de las propias heridas y de las que hizo, la cota de malla destrozada, el calzón y las botas hechos trizas; las barbas negrísimas y el bigote, empapado en sudor y con la barba que rezuma de rabia (sic); el cráneo mondo, rayado por un hilo de sangre que baja por la sien, tiñe el vello espeso del oído (...). (*Op. cit.*, p. 1344).

¹⁵⁷⁴ Encarnación aparece detrás de su abuela, los ojos llorosos, la boca entreabierta. (*Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 125).

¹⁵⁷⁵ De cuarenta a cuarenta y cinco años, bien vestido, cazadora y pantalón gris, gorra peluda, que sustituye a veces por sombrero hongo, alcayata al brazo, botas de caña clara, gruesa cadena de oro sobre el chaleco y tumbaga con brillante grueso al dedo anular de la mano izquierda. (*Pasan y se van*, OO. SS., p. 868).

¹⁵⁷⁶ Llega Clavijo embozado, espada al brazo (...). (*Clavijo II*, OO. SS., p. 1028).

de los delfines que acompañan a la nave¹⁵⁷⁷, o la de los piratas que se disponen a atacar a los españoles¹⁵⁷⁸, o la escena del juramento en la iglesia de Santa María de Estibaliz¹⁵⁷⁹.

Es frecuente la omisión de la conjunción coordinante copulativa, en construcciones asindéticas en que se enumeran tanto sustantivos como acciones verbales. En descripciones de paisajes : en *Fernanda*, la del que abre la novela¹⁵⁸⁰, o la del que va viendo el pintor de *El coleccionista de relámpagos* en el trayecto de la estación a la torre de su amigo¹⁵⁸¹. La configuración de los espacios, en ocasiones, viene dada únicamente por la mención de los lugares, como los del dominio musulmán en el Mediterráneo¹⁵⁸². Lo mismo ocurre en los interiores, sea una pastelería, con los dulces expuestos en el escaparate de *La Dulce Montaña*¹⁵⁸³, o el interior de la cueva mágica en la que se conservan los

¹⁵⁷⁷ De cuando en cuando surge un cuerpo largo, fusiforme, lomo oscuro y vientre blanco (...). (*La nao Capitana*, OO. SS., p. 523).

¹⁵⁷⁸ Se ve a los piratas subidos en los flechastes ; camisas rojas, azules (...). (*Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 551).

¹⁵⁷⁹ El sol ilumina de soslayo el fuste trenzado de las columnas ; aves, flores, hojas, esculpidas en los capiteles, y el relieve de la Anunciación, tallado a la derecha de la entrada. (*Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 786).

¹⁵⁸⁰ (...) No le llamaba la atención aquella espléndida tarde de mayo. El cielo, verde azulado, con nubes grises, que pasaban bajo el sol alegre de primavera ; las lontananzas de tejados y torres, que perdían su aspecto prosaico, veladas por la neblina, para aparecer fantásticas ; la espesura lozana del arbolado del Retiro, magnífico ramo que dominaba el ridículo caballito de bronce que remata un monumento, no le importaban nada. (OO. SS., p. 161).

¹⁵⁸¹ La carretera pasa entre manzanales cargados de fruta roja, campos de maíz amarillo, prados, almiarés de heno y de helecho seco, postes de telégrafo. Vacas que pastan, gallinas, patos, perros saltarines y ladrones que nos siguen un momento, melancólicos borricos al borde del seto. Aldeanos en mangas de camisa, viejas enlutadas con cestas en la cabeza. ¡Quedan atrás ! (OO. SS., p. 685).

¹⁵⁸² La media luna está a las puertas de Viena ; domina enteramente la península de los Balcanes, Grecia, las islas del mar Egeo, excepto Chipre y Creta. Por la orilla del mar Negro, la frontera del Imperio otomano llega hasta el Cáucaso, alcanza el mar Caspio, baja al golfo Pérsico, encierra Mesopotamia, el Asia Menor, Siria, Palestina, Egipto (...). (*Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1307).

¹⁵⁸³ Tras el diamantino destello de la vidriera, pasteles, bombones, caramelos, tarros de mermelada multicolor, forman coro, rodean en el escenario al protagonista. (*Pasan y se van*, OO. SS., p. 844).

huesos de los antepasados¹⁵⁸⁴. Otras veces son sonidos : los que preceden a la llegada de Cipriana y sus hijas al estudio¹⁵⁸⁵, o de las prostitutas embarcadas¹⁵⁸⁶, la acción del viento sobre la casa solariega¹⁵⁸⁷ ; o acciones (el resumen de la vida de un personaje¹⁵⁸⁸, los envites de la tempestad¹⁵⁸⁹, el movimiento de la potranca llevando a los dos jóvenes que escapan juntos¹⁵⁹⁰, las maniobras ordenadas para sobrepasar a otro barco¹⁵⁹¹, las acciones de los cautivos¹⁵⁹² y de las tropas¹⁵⁹³, la falta de respeto por la vida humana¹⁵⁹⁴, o el atrayente panorama cultural parisino¹⁵⁹⁵).

¹⁵⁸⁴ *Alrededor, omoplatos, costillas, fémures, tibias, falanges de pies y manos desarticuladas, entre jirones de piel podrida, astillas mohosas de madera, lascas de pedernal, candiles carcomidos de ciervo. (La tribu del halcón, OO. SS., p. 602).*

¹⁵⁸⁵ *Denuestos, injurias, carcajadas sardónicas, golpes de mano sobre carnoso muslo, se interpolaban con palabrotas dignas del más incivil de los carreteros. (Fernanda, OO. SS., p. 186).*

¹⁵⁸⁶ *Palabras confusas, gritos, lloros, quejidos agudos de mujer brotan del grupo. (La nao Capitana, OO. SS., p. 460).*

¹⁵⁸⁷ *El viento ábrego muge, canta, silba, penetra por las saeteras del desván en el torreón mendocinos. Las telarañas se balancean, espesas, polvorientas (...). (Bienandanzas y fortunas, OO. SS., p. 746).*

¹⁵⁸⁸ *Ha pasado sus setenta años entre riñas, escándalos, raptos, atrocidades. (Op. cit., p. 730).*

¹⁵⁸⁹ *Las olas cortas, altas, rompen en el costado de la embarcación, brincan por encima de la borda, inundan la cubierta. (Pasan y se van, OO. SS., p. 964).*

¹⁵⁹⁰ *Salta el seto que el aldeano pone en derredor de la heredad para que el ganado no paste la hierba ; salta por encima de la cerca de piedras planas hincadas en el suelo (...). (Bienandanzas y fortunas, OO. SS., p. 751).*

¹⁵⁹¹ *El patrón mandaba izar escandalosas, fogues, velas de fortuna ; todo el trapo del pañol era colgado en la jarcia. (El Dorado, OO. SS., p. 1125).*

¹⁵⁹² *Los desdichados cautivos cavan trincheras, levantan parapetos, arrastran cañones, bajo un sol de justicia, vigilados por el cómitre, convertido en capataz, que no ahorra palos ni insultos. (Los dos hermanos piratas, OO. SS., p. 1307).*

¹⁵⁹³ *La degollina, el robo, la violación, el incendio, a pesar de las órdenes de Carlos V, se llevan a cabo (Los dos hermanos piratas, OO. SS., p. 1313) ; desembarcan las tropas otomanas, devastan el campo, ponen sitio al castillo. (Op. cit., p. 1318) ; turcos, árabes, kabileños, al grito de "¡Guerra Santa !", se unen, combaten, mueren, triunfan. (Op. cit., p. 1323) ; Lleva el mismo recorrido que la anterior excursión, y ahora, como entonces, ataca, incendia, devasta pueblos indefensos. (Op. cit., p. 1329) ; El recorrido de la escuadra a lo largo de la costa deja en el cielo larga nube de humo, y en la tierra, una estela de sangre, de fuego, de infamia, de cobardía. (Op. cit., p. 1350).*

¹⁵⁹⁴ *Ese crimen, cometido desde que el mundo es mundo, que consiste en conducir a miles y miles de desdichados al combate, al martirio, a la desesperación y muchísimas veces a la muerte, sin que sepan por qué combaten, por qué son martirizados, por qué lloran, por qué van a morir, ¿es perpetrado, quizá por los dos almirantes ? (OO. SS., p. 1341). ; El feroz pirata sigue sistema idéntico al de Barbarroja : incendiar, devastar, asesinar, llevarse a los muchachos y a las muchachas para venderlos en los mercados de Africa, después de tenerlos algún tiempo en Gelves. (OO. SS., p. 1344).*

¹⁵⁹⁵ *Estrenos diarios de tragedia, comedia, ópera ; publicación de toda clase de obras ; polémicas interesantísimas acerca de infinidad de cuestiones artísticas, científicas, políticas y sociales. (Clavijo, OO. SS., p. 1071).*

Semejante construcciones asindéticas las encontramos también en la descripción de animales, como los lobos hambrientos, trasunto de los piratas¹⁵⁹⁶, o de personas : por sus rasgos físicos, como la de Chacha Beltz al salir del saco en que la han metido para raptarla¹⁵⁹⁷, o la de la Gormanta¹⁵⁹⁸ ; por la escena que, vistos de lejos, crean : los personajes del mercado de Álava¹⁵⁹⁹, la llegada de las buenas gentes a la casa de Mendoza¹⁶⁰⁰, la llegada de los piratas a Marsella¹⁶⁰¹, o la imagen de los muertos en el agua, la disposición de los cadáveres¹⁶⁰² ; o por la impresión que hace su simple mención, como la variedad de aventureros y maleantes que encuentran refugio en la isla de Gelves¹⁶⁰³ ; o por sus vestidos o atributos : la enumeración de las pertenencias

¹⁵⁹⁶ *Los ojos fulguran ; las orejas palpitan, tratando de percibir, en el ulular del viento, el balido de una víctima ; el pecho resuella, bronco ; los tijares, bajo la pelleja, se juntan en el vientre vacío ; el hambre contrae el estómago con dolorosa basca ; la baba espesa pega la lengua a los dientes. El animal escarba en la nieve, busca en la tierra húmeda larvas de insectos que duermen el sueño invernal, mastica raíces, rompe con los molares el hueso calcinado por el sol, lavado por la lluvia y que no contiene un átomo de médula. (OO. SS., p. 1213).*

¹⁵⁹⁷ *Empieza por descubrir, entre los pliegues del capote, una pelambreira negrísima, revuelta, que pertenece a una cabeza humana ; después, el cuello, intensamente moreno ; el pecho, despechugado ; dos brazos ceñidos al cuerpo por una soga que, arrollándose en espiral por el talle y las caderas, se amuda en los finos tobillos, unidos a dos pies desnudos, pequeños, corvos. (Bienandanzas y fortunas, OO. SS., p. 747).*

¹⁵⁹⁸ *Hermosa chicarrona de tez clara, ojos oscuros, pecho fuerte, cadera que hincha el sayo de lana parda. (OO. SS., p. 724).*

¹⁵⁹⁹ *Op. cit., p. 820, 821.*

¹⁶⁰⁰ *Y cuando el sol asoma por encima del monte y el valle rie a la luz, se ven por todas partes anguarinas pardas, faldas azules y rojas, almetes herrumbrosos, capisayos negros ; se agrupan en la senda, vienen hacia el palacio del cabo de armería, cuyo torreón se alza orgulloso entre nogales y castaños. (Op. cit., p. 769, 770).*

¹⁶⁰¹ *Turbantes, almeizades, gorros, cascos, cabezas rapadas con el mechón de pelo en el colodrillo, se amontonan por encima de la regala. Miles y miles de pupilas negras se destacan en el banco de los ojos ; miles y miles de labios, bordeados por pelambre oscura, muestran los dientes al reír, al gritar ; miles y miles de brazos pardos, negros, morenos, amarillos, suben, bajan, se juntan o se apartan, al compás de una algarabía siniestra y del crujido del remo al rozar con la madera, al chirriar de la polea, al sonido del clarín, del tambor, del pito, que ordenan la maniobra de anclaje. (Los dos hermanos piratas, OO. SS., p. 1334).*

¹⁶⁰² *Unos, boca arriba, sacan fuera del agua el vientre hinchado ; otros, de espalda, se diría que, con la cabeza hundida, tratan de descubrir lo que hay en el fondo ; algunos miran con las órbitas vacías hacia el cielo. (Op. cit., p. 1335).*

¹⁶⁰³ *El morisco español, el renegado siciliano, el maltés, el kabileño marroquí o argelino, el judío sefardita, el negro escapado de la ergástula, encuentran cobijo en la isla. (Op. cit., OO. SS., p. 1243).*

de don Antonio¹⁶⁰⁴, los distintivos del mando, de Belí Arru¹⁶⁰⁵. Como vemos, además, varias de éstas construcciones respetan la posición inicial del sujeto, objeto de la enumeración; resulta así tan alejado de la forma verbal, que el efecto se acerca al de las construcciones nominales.

No faltan, con todo, las enumeraciones **no asindéticas**, a través de conjunciones sencillas, fundamentalmente copulativas: para la transformación del barco en *La nao Capitana*, con la mención tanto de las herramientas como de los elementos eliminados¹⁶⁰⁶, las riquezas exóticas que trae a España doña Mencía pasados los años¹⁶⁰⁷, los toscos utensilios de cocina y las viandas de la abuela Mayor¹⁶⁰⁸, los dispares materiales de construcción de la casa de los chatarreros¹⁶⁰⁹ o los, simbólicos, restos descompuestos de la civilización del oro¹⁶¹⁰. Son frecuentes también en la descripción de personas, muy habitualmente definidas por su forma de vestir o los objetos que portan: las armas de los primitivos en *La tribu del halcón*¹⁶¹¹, los trajes increíbles de Fourier

¹⁶⁰⁴ *Allí están los tristes recuerdos: la espada de don Antonio, el ferreruelo de paño negro con la cruz roja de Santiago, la gorra con la presilla de azabache y una plumita blanca, el bastón de madera de las Indias, con puño y contera de plata. (La nao Capitana, OO. SS., p. 582).*

¹⁶⁰⁵ *A toda prisa requiere los atributos de su altísimo cargo: el collar de cráneos de pájaro y de ardilla, el gorro lustroso de nutria adornado con tres plumas de halcón, el báculo de madera grabado con signos cabalísticos, el rompecabezas de cuerno. (La tribu del halcón, OO. SS., p. 636).*

¹⁶⁰⁶ *Veinte marineros armados de hachas, sierras y martillos se dedican a convertir en astillas delfines, floripondios, columnas y chapiteles que adornaron en alcázar. (La nao Capitana, OO. SS., p. 557).*

¹⁶⁰⁷ *(...) traen enormes baúles rellenos de oro, de piedras preciosas, monos, loros y aves raras. (Op. cit., p. 584).*

¹⁶⁰⁸ *Una mesa de roble, de seis patas y chambrana gruesa como una viga, tiene el tablero casi cubierto con platos, vasos de metal, escudillas de madera, mendrugos, huesos mondados, cáscaras de castaña y cuatro grandes garrafas de barro vidriado. (Bienandanzas y fortunas, OO. SS., p. 714).*

¹⁶⁰⁹ *En el tejado de la casucha, placas de palastro ondulado y roñoso, tejas rotas, tablas alabeadas y grises, trozos de saco y latas de bidón, que contruyeron asfalto y alquitrán, se tuestan. (Pasan y se van, OO. SS., p. 842).*

¹⁶¹⁰ *En un rincón, varios relojes de alta caja en forma de ataúd, puestos en pie, muestran resquebrajado el blanco de la esfera; agujas, pesas, cadenas y péndolas se desmenuzan en el suelo polvoriento. (El Dorado, OO. SS., p. 1157).*

¹⁶¹¹ *Lleva en su mano izquierda el arco, en la derecha la saeta, a la espalda dos azagayas, carcaj de piel de zorro, y a la cintura puñal hasta de ciervo. (OO. SS., p. 591).*

en *Pasan y se van*¹⁶¹², o los atributos del traje de marino en *El Dorado*¹⁶¹³; así como acciones enunciadas de forma sintética, sean sonidos humanos de desconcierto¹⁶¹⁴, sea un ataque corsario¹⁶¹⁵.

Es frecuente la presencia de **paralelismos**, generalmente parciales - el autor parece no preocuparse demasiado porque resulten perfectos -. Así, por ejemplo, en *Los dos hermanos piratas*, una especie de oración de Arudj Barbarroja, quizá premonitoria, la misma noche de su muerte, dirigida a las potencias naturales, a las *constelaciones amigas del navegante*¹⁶¹⁶; en el prólogo, a propósito de la crueldad humana¹⁶¹⁷; o la explotación despiadada de los esclavos por los jefes, basada en la repetición de construcciones en gerundio¹⁶¹⁸; la opinión de Lope de Mendoza sobre sus familiares¹⁶¹⁹, o la, supuesta, de los padres muertos de Chamorro sobre la huida de su hijo¹⁶²⁰. En un discurso indirecto libre que

¹⁶¹² OO. SS., p. 953.

¹⁶¹³ (...)gorra blanca de visera adornada con un ancla, chaqueta azul, botones y galones dorados y pantalón acampanado de hilo crudo. (OO. SS., p. 1109).

¹⁶¹⁴ Suenan voces confusas, murmullos, chillidos y lloro de chicos asustados. (*Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 777).

¹⁶¹⁵ Cartagena es un infierno de humo, fuego y estrépito de artillería. (*Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1246).

¹⁶¹⁶ ¿Acaso no brillan como siempre las constelaciones amigas del navegante? Ellas me protegen ahora como me han protegido siempre, en la noche de tempestad y en la noche tranquila. Más creo en las estrellas que en aquella medalla de estaño que mi madre, siendo niño, me colgó del cuello. Más creo en el lucero de la mañana que en la cinta del marabú milagrero de Argel. (OO. SS., p. 1259, 1260).

¹⁶¹⁷ Unid la soñolienta crueldad del hurón, la ferocidad alegre del pájaro, la paciencia infame del felino, el aguijón de la avispa, la trampa de la telaraña, la toxina del microbio; unidlo todo, y no llegaréis al límite inferior de la maldad humana, de la perversidad del hombre para el hombre (...). Todo lo que la Naturaleza a concedido al hombre en sentido y conciencia se lo ha concedido también en valor, en cobardía, en astucia, en ferocidad, en hipocresía, en ignominia (...). (Op. cit., p. 1213).

¹⁶¹⁸ La vida ajena tiene valor si es aprovechable, hasta que llegue la muerte del desdichado, al que se explota sometiéndolo al trabajo bestial en la mazmorra del esclavo, encadenándolo al banco de remar, convirtiendo en eunuco al adolescente, cambiando a la doncella por unas monedas (...). (Op. cit., p. 1330).

¹⁶¹⁹ (...) ¡Qué falta de vergüenza y qué sobra de barbarie! (*Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 733).

¹⁶²⁰ ¡Ah, si el padre supiera que su hijo Estibáliz deserta del solar! Sin remordimiento le pasaría con la saeta el pecho hasta la espalda, por traidor. Pero, ¡ay!, Chamorro el Alavés, el de la cabeza esquilada, duerme para siempre, si se puede llamar dormir a tener los huesos esparcidos entre matorrales, después de ser asesinado malamente por los oñacinos.

representa el pensamiento de Chacha Beltz, ya mayor, respecto del judío Michael¹⁶²¹. Al enumerar las diversas riquezas con las que se trafica, cada una con una procedencia privilegiada, exquisita, o las maderas que sirven para fabricar los barcos¹⁶²², o las condiciones necesarias para el buen funcionamiento de una embarcación¹⁶²³, la enumeración de los pobres manjares de que tienen que alimentarse los navegantes¹⁶²⁴; en *Fiebre de amor*, las disparatadas vestimentas, a la última moda, de Isabel¹⁶²⁵. La descripción de algún paisaje, como los campos que se atraviesan para llegar al pueblo de Ferrante¹⁶²⁶, o la caracterización escueta de un barrio¹⁶²⁷. Las descripciones de personas, sean analíticas, como las sensuales descripciones de Mariucha¹⁶²⁸ y de Fernanda¹⁶²⁹, o

Y si la madre conociera la conducta de su hijo Estibaliz, le escupiría a la cara por traidor. Pero, ¡ay!, la vieja Agueda de Zornoza duerme para siempre, si dormir es tener los huesos esparcidos bajo los escombros de la casa saqueada y quemada por los oñacinos. (Op. cit., p. 751, 752).

Todo el capítulo tiene una construcción basada en las repeticiones, jalonada por la onomatopeya del cabalgar de la potranca, las diversas preguntas acerca de la identidad del jinete y sus razones, y las exclamaciones admirativas.

¹⁶²¹ *¿No habrá en ninguna parte otra persona con la cual se pueda vivir satisfecha, en paz, sin desear nada distinto? ¿Sin que su aspecto aburra, sin que su rostro hastie, sin que haga gestos al comer, al hablar, al mirar, al levantarse y al acostarse que lleguen a parecer insufribles? ¡Qué desdicha! ¡Qué lamentable desdicha! (...). (Op. cit., p. 829).*

¹⁶²² *Las riquísimas peleterías de Rusia, el oro del Cáucaso, las sederías de la China y de la India, las doncellas de Circasia, los adolescentes de Mingrelia (...), (Los dos hermanos piratas, OO. SS., p. 1220); Los altos pinos del Cáucaso, los cedros del Líbano, los cipreses de Anatolia, las encinas de Rumelia y de Macedonia, llegan en almadías a las orillas del Bósforo (...). (Op. cit., p. 1289).*

¹⁶²³ *Le preocupa la elevación de la arboladura, el cruzamen de la verga, la elasticidad y resistencia de los cordajes, y todavía más, el calibre de la bombardita, la perfecta esfericidad del proyectil, la composición de la pólvora. (Op. cit., p. 1289)*

¹⁶²⁴ *Hartos ya del eterno tocino añejo, de los garbanzos, de las lentejas duras, de la mazamorra (...). (La nao Capitana, OO. SS., p. 523).*

¹⁶²⁵ *Sus sombreros chafados, sus túnicas en funda de paraguas, zapatos empingorotados sobre tacones inverosímiles (Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 10).*

¹⁶²⁶ *Viene recta /a carretera/, flanqueada por chopos, atravesando las tierras desnudas en rastrojo, las manchas de monte oscuro, las parcelas verdes, en que la cebada, el centeno y el trigo se distinguan por el matiz más o menos tierno (...). Encinas redondas, viejos enebros, espinos y robles achaparrados, dominados aquí y allá por pinos de un verde más claro. (Fernanda, OO. SS., p. 226).*

¹⁶²⁷ *La calle más lujosa del barrio más suntuoso de la capital. (OO. SS., p. 900).*

¹⁶²⁸ *Toda aquella maravillosa construcción orgánica, combinación de superficies escurridizas, de colinas redondas, de hendiduras suaves, de relieves dorados, parecía converger en un solo punto (...). (De tobillera a cocotte, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 57).*

la humorística de *miss Della*¹⁶³⁰; o sintéticas, como la de las tropas reclutadas por los españoles¹⁶³¹, la manera en que se conoce la llegada de Diego Hurtado al mercado de Álava¹⁶³²; o repetitivas y cómicamente insistentes¹⁶³³; o la simple mención de una cualidad¹⁶³⁴, entre otros muchos ejemplos.

Son frecuentes las repeticiones de todo tipo, por ejemplo, las basadas en **anáfora** (la insistencia del narrador - personaje en mostrar su alivio cuando se cree fuera de peligro¹⁶³⁵, la descripción de Pangolín¹⁶³⁶...), las de tipo semántico (en un fragmento de discurso indirecto libre en que doña Estrella hace consciente, y asume, su pecado¹⁶³⁷, en la valoración de una obra de teatro romántica¹⁶³⁸), las cercanas al quiasmo (aquella que sirve para manifestar su

¹⁶²⁹ *Se reflejaban netamente las suaves ondulaciones, los relieves tentadores, los hundimientos sugestivos, la encarnación mate y blanca, la piel tibia y un sinfín de detalles (...).* (Fernanda, OO. SS., p. 197).

¹⁶³⁰ *Su pelo es rojo; fue rubio hace años. Sus cejas son rojas; fueron rubias también hace años. Su rostro es rojo; no se sabe cómo fue hace años.* (Fiebre de amor, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 93).

¹⁶³¹ *Multitud de maleantes de Sevilla, de Málaga; galeotes licenciados, moriscos más o menos conversos, soldados expulsados por ladrones, jugadores fulleros, estudiantes del hampa, se enrolan con entusiasmo en la hueste, que va a mandar Diego de Vera.* (Los dos hermanos piratas, OO. SS., p. 1253).

¹⁶³² *Su nombre corre por todas partes y está en boca de hidalgos y pecheros, de damas y mozas, de grandes y chicos.* (Bienandanzas y fortunas, OO. SS., p. 827).

¹⁶³³ *Las damas y señoritas, esposas, hijas y parientes de los altos empleados; las esposas hijas y parientes de los cónsules; las señoritas, hijas y parientes de los distinguidos socios del Club.* (Pasan y se van, OO. SS., p. 980).

¹⁶³⁴ *Sonríe la boca fresca, sonríen los ojos carbonosos.* (Bienandanzas y fortunas, OO. SS., p. 797); *Una moza gorda y un hombre joven.* (Op. cit., p. 863.)

¹⁶³⁵ *Yo suspiré hasta el fondo de mi diafragma, hasta el fondo de mis entrañas.* (Aventuras del submarino alemán U..., Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 108).

¹⁶³⁶ *Su terno, color tórtola, está cortado por un sastre que adivina la moda de mañana; por eso la americana de Ricardito es larguísima y tiene el talle en los sobacos, señalado por una tirilla. Por eso se expande en pliegues hacia las caderas. Por lo mismo, el chaleco que cubre (...); por eso los pantalones forman admirables paños de sucre vueltos al revés.* (Fiebre de amor, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 58).

¹⁶³⁷ (...) *el deber, el honor, la fe jurada(...); (...)* la gran dama, la de familia antigua, linajuda, había olvidado su grandeza, su orgullo su linaje. (La nao Capitana, OO. SS., p. 496).

¹⁶³⁸ *Efecto artístico, efecto sentimental.* (Clavijo II, OO. SS., p. 1028).

impresión ante la grandeza destruida¹⁶³⁹) o las que contienen cierta oposición de ideas (por ejemplo, en el grado del adjetivo¹⁶⁴⁰), etc.

Como puede observarse en algunos de los ejemplos citados, y según lo dicho más arriba, es habitual la construcción descriptiva basada en la **aposición** de los elementos sustantivos de la enumeración, cercana a la que se emplea para caracterizar a los personajes o para describir los espacios. Se acentúa así el carácter impresionista de algunas descripciones. En *Fiebre de amor*, la del atuendo de don Cayo¹⁶⁴¹, o en *Pasan y se van*, el de Lola Manacor¹⁶⁴², Cuatralbo¹⁶⁴³, los organizadores de la regata¹⁶⁴⁴ o los pasajeros en la cubierta del barco a su llegada a puerto¹⁶⁴⁵; el atuendo de arráz de Arudj, símbolo de su poder tras el motín¹⁶⁴⁶; la descripción del *Jabeque*¹⁶⁴⁷, o la alegría de los argelinos a la llegada de Hazher Barbarroja¹⁶⁴⁸.

De todo lo dicho se desprende que los ritmos cobran cierta importancia en el discurso de Ricardo Baroja, definidos fundamentalmente por su carácter

¹⁶³⁹ *Todo yace muerto con muerte definitiva* (*El Dorado*, OO. SS., p. 1157).

¹⁶⁴⁰ (...) *el menos contentadizo regateador del más distinguido club náutico* (*El Dorado*, OO. SS., p. 1125).

¹⁶⁴¹ Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 157.

¹⁶⁴² *Lola, vestida de corto, marsellés color guinda, falda partida, zahones de cuero y, sobre los rizos, platino puro, sombrero cordobés de ala rígida, monta a horcajadas en un potro.* (...) (OO. SS., p. 921).

¹⁶⁴³ *Cuatralbo, de negro de pies a cabeza; chaquetilla corta, faja de seda, pantalón bombacho.* (OO. SS., p. 981).

¹⁶⁴⁴ *En el centro del salón, una larga mesa está consagrada a los organizadores de la regata internacional del Mediterráneo. Viejas barbas, morrillos inyectados, cráneos mondos, condecoraciones en la solapa, algún uniforme de gala, cordones y charreteras doradas.* (OO. SS., p. 945).

¹⁶⁴⁵ *En las barandillas del buque se apoyan numerosos viajeros. Trajes claros, faldas blancas.* (OO. SS., p. 938).

¹⁶⁴⁶ *La puerta de la cámara del capitán se abre y aparece Arudj, vestido con el rico traje de arráz. Turbante verde, chaqueta de terciopelo rojo, bordada en los hombros y en las mangas con galones de oro; pantalón bombacho azul, botas altas de búfalo, con la punta levantada.* (*Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1235).

¹⁶⁴⁷ *El Jabeque, velas multicolores hinchadas por el viento, entenas inclinadas en opuesta dirección, abigarrada chusma marinera, camisas rojas, azules, blancas; gorros verdes, amarillos, escarlatas; destello de cañones, surca el mar azul.* (*Pasan y se van*, OO. SS., p. 963).

no matemático, por la ponderación aproximada de sus componentes, de modo que no se fuerza la naturalidad de la expresión. La adjetivación, por lo demás, es un recurso dosificado, utilizado con tiento y mesura, que, con frecuencia, se construye en forma de series atribuidas a un mismo sustantivo. Desde el punto de vista rítmico, son características las de dos elementos, casi siempre pospuestos, unidos¹⁶⁴⁹ o no¹⁶⁵⁰ por conjunción, generalmente copulativa; pero también antepuestos¹⁶⁵¹. Y una construcción que se repite, muy peculiar de nuestro autor, es la de ADJETIVO+SUSTANTIVO+ADJETIVO, en la que la posición del primer elemento calificativo hace envolvente la andadura de la frase, y destaca una de las dos cualidades, que no tiene que ser la más importante, ni siquiera es necesario que se trate de un adjetivo explicativo: responde a una finalidad valorativa, por más que sean adjetivos descriptivos, afectiva y rítmica¹⁶⁵². Aunque es rasgo común a todas las novelas, se utiliza más a partir de *La nao Capitana*, y su uso es muy abundante en *Bienandanzas y fortunas*, *Pasan y se van*, *El Dorado* y *Los dos hermanos piratas*. No faltan las series

¹⁶⁴⁸ *Los habitantes le reciben con demostraciones de alegría: banderolas, aplausos, salvas de mosquetería, tocatas de añafles.* (OO. SS., p. 1252).

¹⁶⁴⁹ *Ojos foscos y negros, llamaradas azules y rojas, pimpollo rosado y apetitoso, percal rojo y verde, mano blanca y fina, encarnación mate y blanca, noche lóbrega y brumosa, pelo negro y lustroso, mano caliente y suave, ropaje oscuro y pomposo, superficie verdosa y clara, luz violácea o rojiza, voz amenazadora y metálica, recuerdo dulce y ligero, un moro salvaje y mal hablado, expresión amable y simpática, cara franca y expresiva, brisa fuerte y bravia, oro pulimentado y desgastado, llamarada roja y cárdena, nubarrón cárdeno y gris, un soldado felón y cobarde...*

¹⁶⁵⁰ *Cutis mate, frío; piel fosca, erizada; rostro soleado, rojo; cielo oscuro, intensamente azul; viento del Norte frío, sutil; nubes largas, violadas; cabeza rapada, seca; camisas rojas, azules; la voz altisonante, iracunda; las notas puras, limpidas; el viento, caliginoso, ardiente; hombre aturdido, estupefacto; aquellas damas solteronas, herpéticas; afección platónica, purísima; nubes pardas, encendidas; un muchacho cenceño, fino...*

¹⁶⁵¹ *el hermoso, fuerte cazador, la platinada y espiritual señorita, el pintoresco y viejo arrabal, verdadero y legítimo acordeonista, el afamado, terrible felón, verídica y semimaravillosa relación, pequeñísimas y muy escasas aspilleras, sordo, constante zumbido...*

¹⁶⁵² *Largas nubes cobrizas, flamígeros rayos blancos, ancho rostro colorado, pasta blanca semilíquida, pálida coloración blanquecina, largo manto azul, ligero matiz violeta, ligero matiz nacarado, poderosa construcción orgánica, cuadrada silueta negra, largas melopeas tristes, grandes ojos oscuros, ardoroso sol africano, fina gorguera escarolada...*

de tres adjetivos, casi siempre unidos por yuxtaposición, sin conjunción¹⁶⁵³ o con ella¹⁶⁵⁴, generalmente pospuestos al sustantivo. Hay también alguna serie de cuatro, pospuestos y más a menudo sin conjunción que con ella¹⁶⁵⁵.

Otros rasgos peculiares del estilo de Ricardo Baroja son el uso del artículo, el uso del epíteto y de la voz pasiva. Todos ellos le confieren un estilo particular, un tono lírico, a veces bucólico, siempre de sabor clásico. En efecto, es relativamente habitual que se utilice el artículo determinado singular con sentido genérico o generalizador, o la ausencia del mismo, cuando lo esperado en el lenguaje común sería la presencia del indefinido. Así, en imágenes relacionadas con la naturaleza y con sus criaturas, con el mar, apoyadas por la presencia de algún cultismo :

la goleta, ligera, toda su vela desplegada al viento, gran albatros blanco, pasaba sobre el lomo azul de la onda ; saltaba el delfín a proa y la gaviota perseguía a la libélula azul del mar, al pez volador¹⁶⁵⁶ ; El joven capitán duerme tranquilo sobre cubierta, mecido por la onda suave, que ni siquiera murmura al morir en la orilla¹⁶⁵⁷ ; Agitados por el ciclón, se estrellaron contra las rocas de la isla solitaria y descendieron al insondable abismo donde no alcanza la luz del sol, siguieron la corriente cálida del trópico y la helada del polo, penetraron en los organismos vivos, fosforecieron en las miríadas de las noctíluas, animaron el ojo del monstruoso cachalote que ara con la mandíbula el fango abisal, lucieron en

¹⁶⁵³ Jovencito elegante, rubio, grueso ; alma cándida, entusiasta, quizá suspicaz ; ondas anchas, iguales, paralelas ; lomo oscuro, brillante, barnizado ; corte casta, pulida, elegante ; almejas pardas, amarillas, blancas ; chiquilla preciosa, negruzca, despeinada ; tipo flaco, alto, rubio ; cabeza aguileña, cetrina, dura ; la fachada blanca, rosa, dorada ; toba blanda, arenosa, poco elástica ; tronco oscuro, cilíndrico, igual ; cierto personaje fofo, gordo, imberbe ; una mujer joven, grande, hermosa ; país maltratado, escarnecido, traicionado...

¹⁶⁵⁴ Flores amarillas, blancas y azules ; ráfagas violentas, desiguales y de dirección indecisa ; gato atigrado, patilludo y cabezón ; Amelia, flaca, viva y morenuzca ; muchachita cenceña, morenilla y graciosa ; hombretón guapo, rubio y colorado ; parla graciosa, ceceante y picaresca ; pasión bárbara, egoísta y celosa ; nubes grises, azules y rosadas ; Antonia, negra, dorada y azul, moza rubia, alta y guapa...

¹⁶⁵⁵ Ojos pequeños, negros, sagaces, enormemente expresivos ; orilla pedregosa, parda, negra, verde ; señor grueso, apoplético, alto, canoso ; mujer alta guapa, morena, bien trajeada ; viejo irlandés, flaco, patilludo, cejijunto y gruñón ; rostro proboscideo, irónico, sensual, francamente odioso...

¹⁶⁵⁶ *El Dorado*, OO. SS., p. 1124.

¹⁶⁵⁷ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1232.

la lámpara colgada sobre las fauces del misterioso pez que alumbra en la eterna negrura, y a la anémona de mar le prestaron los irisados colores y el gracioso movimiento que contempla enamorado el cangrejo ermitaño desde la concha del caracol asesinado¹⁶⁵⁸; aquellos que en los campos de España labran la tierra y echan la semilla al surco¹⁶⁵⁹; (...) en el sonar monótono intercala el cuervo su graznido y el lobo su temeroso aullar. Huye el jabalí a través de la maleza; la ardilla salta se rama en rama, sube a refugiarse en el follaje alto, y el martín - pescador, flecha verde, destella un momento en el claro limpio de zarzales y desaparece en la profundidad azulada y oscura del barranco¹⁶⁶⁰; Ya la golondrina que anidó en el sobrado se fue hacia cielo más benigno, y el alcotán, que tanto revoloteaba en derredor de la orgullosa torre, la abandona hasta la próxima primavera. Puede el gorrión esperar en la saetera la salida del sol y saludarla con algarabía alegre; puede el mochuelo, de silencioso volar, guarecerse en el nido después de las aventuras nocturnas, huyendo de la claridad del día¹⁶⁶¹; (...) es abandonado a las silenciosas hormigas y a la mosca dorada¹⁶⁶²;

referido a interiores

Por un ancho corredor, de paredes grises, techo blanco y suelo cubierto con alfombra gruesa (...) ¹⁶⁶³,

o a la ciudad abandonada del oro :

*La rata no se desliza entre despojos; el murciélago no revolotea asustado; el mochuelo no anida en el oscuro mechinal, ni la araña hila y teje en el hueco luminoso en que bordonea la mosca*¹⁶⁶⁴;

o aplicado a personas :

*Tiene Lisette grandes ojos verdosos por larga pestaña sombreados*¹⁶⁶⁵; *La melena, con negrura que un literato romántico compararía con la del ala barnizada del cuervo (...); ojos verdes, oscuros, de larga pestaña*¹⁶⁶⁶; (...) *con dedos de rosada uña...*¹⁶⁶⁷

¹⁶⁵⁸ *La nao Capitana*, en *Op. cit.*, p. 588.

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 564.

¹⁶⁶⁰ *La tribu del halcón*, en *Op. cit.*, p. 591.

¹⁶⁶¹ *Bienandanzas y fortunas*, *Op. cit.*, p. 746.

¹⁶⁶² *Pasan y se van*, *Op. cit.*, p. 843.

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 922.

¹⁶⁶⁴ *El Dorado*, *Op. cit.*, p. 1157.

¹⁶⁶⁵ *Clavijo, III*, *Op. cit.*, p. 1049.

¹⁶⁶⁶ *El Dorado*, *Op. cit.*, p. 1171.

Con un efecto semejante, aunque no tan frecuente, el uso de epítetos de tono clásico, de los que ya hemos citado alguno, más otros nuevos (*la pagana Jonia, la onda azul*¹⁶⁶⁸, *la rizada onda, tempestuoso mar*¹⁶⁶⁹, *el sinuoso cauce*¹⁶⁷⁰, *la arenosa playa*¹⁶⁷¹, *sirenas de escamosa cola retorcida, alanos de sangrientas fauces*¹⁶⁷²...).

Ese tenue tono arcaizante pasa igualmente por un uso de la pasiva analítica algo más frecuente de lo habitual en el lenguaje común, y de cierta construcción de participio. El primero de los fenómenos se relaciona con las novelas de tema histórico, en la narración de acontecimientos en que la precisión del agente no es posible o es innecesaria. Así, en *Los dos hermanos piratas*: (...)son cristianos de distinta casta o mahometanos que en la niñez fueron arrebatados por los corsarios o vendidos por la familia, circuncidados y educados en la religión del profeta Mahoma¹⁶⁷³; Han sido izados, en las terrazas y fortificaciones de la ciudad, estandartes y oriflamas españoles¹⁶⁷⁴; Por la traición del guía, el renegado corso Iskander (Alejandro), los españoles son derrotados¹⁶⁷⁵; Los turcos son rodeados¹⁶⁷⁶; (...) el heroico Martín de Vargas, acribillado, moribundo, es destrozado por la soldadesca genízara, y sus restos arrojados al mar¹⁶⁷⁷; Su hijo mayor (...) ha sido preso por los

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 1172.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, pp. 1170 y 1131.

¹⁶⁶⁹ *Pasan y se van*, *Op. cit.*, pp. 948 y 879.

¹⁶⁷⁰ *La tribu del Halcón*, *Op. cit.*, p. 591.

¹⁶⁷¹ *La nao Capitana*, *Op. cit.*, p. 585.

¹⁶⁷² *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 25.

¹⁶⁷³ *OO. SS.*, p. 1218.

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 1251.

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 1257.

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 1258.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 1273.

*cristianos y sometido al régimen de remo, látigo y mazamorra en una galera armada de la isla de Elba*¹⁶⁷⁸, etc. En cuanto al uso del participio, se trata de construcciones absolutas¹⁶⁷⁹, más uniformemente distribuidas en las novelas : *Pero, registradas las entrañas /del tiburón/, no se halla más que el cuerpo medio destrozado de un delfín (...)*¹⁶⁸⁰ ; *Los jóvenes cazadores, la mano trincada al tobillo, silenciosos, contemplan las llamaradas*¹⁶⁸¹ ; - (...) y no hacéis más que mascar y soplar para adentro vino y sidra, hasta que agarráis la mozcorra y, perdida la vergüenza, decís sandeces y más sandeces - perora Joanes de Ollo (...) ¹⁶⁸² ; *El señor Francisco, cortado el resuello, se encorva*¹⁶⁸³ ; *los átomos, perdida la energía que los unía, van disolviéndose en la nada(...)*¹⁶⁸⁴ ; *En el alcázar más alto, coronado por la farola de vidrios multicolores, un viejo gigantesco, la cabeza cubierta por el casco persa, el corpachón ceñido por la cota de malla, apoya ambas manos sobre el puño del alfanje ; Gianettino Doria es uno de esos arcángeles que pintan los artistas italianos de la época, cubierto el pecho con la coraza, la melena rubia al viento de un aura celestial*¹⁶⁸⁵, entre otros ejemplos.

7. 3. 3. 3. Nivel fónico.

Todos estos rasgos, de los que apenas hemos dado algunos ejemplos, configuran una sintaxis sencilla. En ella, no obstante, se incrementa el número de grupos fónicos, de estructura sintáctica semejante, por oración. Las

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 1349.

¹⁶⁷⁹ Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1983 (1ª edición, 9ª reimpresión), pp. 497-499.

¹⁶⁸⁰ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 526.

¹⁶⁸¹ *La tribu del halcón*, Op. cit., p. 604.

¹⁶⁸² *Bienandanzas y fortunas*, Op. cit., p. 716.

¹⁶⁸³ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 871.

¹⁶⁸⁴ *El Dorado*, Op. cit., p. 1157.

¹⁶⁸⁵ *Los dos hermanos piratas*, Op. cit., pp. 1334, 1344.

intercalaciones o interrupciones del discurso, sea para ampliar un concepto o para desarrollarlo, son frecuentes y abundantes, de modo que se crea un ritmo progresivo, de suave y pausada andadura lineal, y sin estridencias fuera de lo naturalmente conversacional. Veamos algunos ejemplos: en *Bienandanzas y fortunas*, la descripción de las riquezas campesinas de la casa de Mendoza¹⁶⁸⁶, o su iluminación¹⁶⁸⁷; o el aparecer progresivo de los encantos de Chacha Beltz liberada del saco en que la han raptado¹⁶⁸⁸. Aunque, efectivamente, el ritmo de pensamiento sea el predominante, no se renuncia por completo al uso de estructuras morfosintácticas de ritmos más marcados, en momentos en que las necesidades expresivas se hacen más concretas - generalmente, con el fin de intensificar determinados aspectos de la realidad descrita o relatada: asíndetos, como el que pone en movimiento al viento ábrego en torno a la casa solariega de los Mendoza, destacando la sensación sobrecogedora que la rodea; o como los que acompañan, combinados con paralelismos, el galopar de la potra de don Joanes, que se lleva a Chacha Beltz y al banderizo Chamorro y aleja momentáneamente los problemas, pero anticipa ya el desastre familiar y de todo un pueblo¹⁶⁸⁹; los que le dan tremendismo a la descripción de la crueldad

¹⁶⁸⁶ *Sobre el pavimento, de anchas tablas de castaño, se esparcen las hojas amarillas, coloradas, y, después de girar en zarabanda, se deslizan, huyen a refugiarse en los rincones más oscuros. Ristras de ajos se mueven, produciendo susurro leve, colgadas por la trenza de hoja seca, y las calabazas, rechonchas, pesadas, forman hilera inmóvil a lo largo de la pared (...).* (*Bienandanzas y fortunas*, Op. cit., p. 746).

¹⁶⁸⁷ *No hace falta luz, y sin embargo, entre los hierros escarolados, retorcidos, de dos altos gurdafuegos, arden cuatro antorchas de hilaza trenzada, embebida en resina de pino* (Op. cit., p. 713).

¹⁶⁸⁸ (...) *y empieza por descubrir, entre los pliegues del capote, una pelambreira negrisima, revuelta, que pertenece a una cabeza humana; después, el cuello, intensamente moreno; el pecho, despechugado; dos brazos, ceñidos al cuerpo con una sogá, que, arrollándose en espiral por el talle y las caderas, se amuda en los tobillos finos, unidos a dos pies desnudos, pequeños, corvos.* (Op. cit., p. 747).

¹⁶⁸⁹ *El viento ábrego muge, canta, silba, penetra por las saeteras del desván en el torreón mendocinos. Las telarañas se balancean, espesas, polvorientas (...); ¡Aufa! ¡Aufa! ¡Aufa la potranca de don Joanes de Olio! Salta el seto que el*

humana a través de la máxima que la vincula, aunque superándola, a la del lobo¹⁶⁹⁰; o a las correrías de los piratas por el Mediterráneo¹⁶⁹¹ y su desprecio por la vida humana¹⁶⁹²; o la descripción del propio Khair ed Din¹⁶⁹³, entre otros muchos ejemplos. Cobran de este mismo modo efectividad oraciones de extrema brevedad y concisión, escuetas, que sirven de contraste al tipo de discurso antes descrito: como la salida de la flota turca y sus maniobras¹⁶⁹⁴.

Se complementa el ritmo dominante con la viveza de la mayoría de los diálogos. Tienden éstos, efectivamente, a la brevedad coloquial, de intercambio

aldeano pone en torno de la heredad para que el ganado ajeno no paste la hierba; salta por encima de la cerca de piedras planas hincadas en el suelo; salta el arroyo, y, si es preciso, salta atravesando el estrecho camino montañoso que los chaparrones socavan y convierten en foso profundo. (...). (Op., cit., p. 756; pp. 751 y 752, respectivamente).

¹⁶⁹⁰ *Los ojos fulguran; las orejas palpan, tratando de percibir, en el ulular del viento, el balido de una víctima; el pecho resuella, bronco; los ijares, bajo la pelleja, se juntan en el vientre vacío; el hambre contrae el estómago con dolorosa basca; baba espesa pega la lengua a los dientes (...). (Los dos hermanos piratas, OO. SS. p. cit., p. 1213).*

¹⁶⁹¹ *La magnífica escuadra zarpará con el designio de derrotar al enemigo feroz, a Andrés Doria; recorrerá las costas italianas y las de España; las tropas de desembarco arrasarán el país en una faja de muchas leguas hacia el interior. Atacarán el puerto de Ostia, tomarán Roma por asalto, se pegará fuego a la metrópoli cristiana; traerán a los cardenales que hayan quedado vivos amarrados al barco de remar, y el Papa, después de ser paseado ignominiosamente por las calles de Constantinopla, podrá ser empalado, decapitado, puesto en la cruz o sumido para siempre en la mazmorra más oscura del castillo de las Siete Torres. (...) La media luna está a las puertas de Viena; domina enteramente la península de los Balcanes, Grecia, las islas del mar Egeo, excepto Chipre y Creta. Por la orilla del mar Negro, la frontera del Imperio otomano llega hasta el Cáucaso, alcanza el mar Caspio, baja al golfo Pérsico, encierra Mesopotamia, el Asia Menor, Siria, Palestina, Egipto y, por la costa norte de África, llega a las fronteras del Imperio marroquí; (...) desembarcan de noche en las playas, roban, incendian, asesinan. (...) Llevan el mismo recorrido que en la anterior excursión, y ahora, como entonces, ataca, incendia, devasta pueblos indefensos. (...) El feroz pirata sigue sistema idéntico al de Barbarroja: incendiar, devastar, llevarse a los muchachos y a las muchachas para venderlos en los mercados de África, después de tenerlos algún tiempo en Gelves. (Op. cit., p. 1291, 1307, 1323, 1329, 1344, respectivamente).*

¹⁶⁹² *La vida, la desdicha humana, para el bárbaro jefe no cuenta absolutamente nada. La vida ajena tiene valor si es aprovechable, hasta que llegue la muerte del desdichado, a quien se explota sometiéndolo al trabajo bestial en la mazmorra del esclavo, encadenándolo al banco de remar, convirtiendo en eunuco al adolescente, cambiando a la doncella por unas monedas, para que en el harén del pachá satisfaga pasiones seniles, legitimadas en el libro que un arcángel, nada menos, dictó desde el cielo al Profeta de La Meca. (Op. cit., p. 1330).*

¹⁶⁹³ *La muerte ha borrado todos los estigmas. El ladrón del mar, asesino, lujurioso, incendiario, felón y borracho; el que derrama a raudales sangre y lágrimas; el maldecido por tanta madre; el que reía contemplando el martirio y el deshonor de la doncella, el terror del niño, el quejido del anciano, el ¡ay! del moribundo; el que arrojaba por la borda al herido y atormentaba al forzado con latigazos; aquel a quien importaba menos la vida ajena que el escupitajo de la ola al ser separado por el tajamar de la galera, tiene ahora la majestuosa serenidad del justo. (Op. cit., p. 1363).*

¹⁶⁹⁴ *Son quince finas galeotas. Las velas aferradas en las entenas se desplegarán en cuanto suene el trompetazo, señal de la partida. Las naves se alinean en la dársena, bajo el rutilante sol de la mañana. Es el mes de septiembre. (...) El mar está en calma, el viento de la tarde amaina. Durante todo el día las dos escuadras permanecen inactivas. Los marineros y los soldados esperan impacientes la orden de combatir (...). (Op. cit., p. 1275 y 1320, respectivamente).*

rápido, con predominio de oraciones simples y coordinadas, cualquiera que sea el registro empleado por los personajes. Tan sólo en algunos de ellos, los que hemos calificado como de tipo ideológico, la extensión de los parlamentos es algo mayor y la estructuración más elaborada : aquellos en que el protagonista de *Aventuras del submarino alemán U...* y el doctor Herr... comentan las ideas imperialistas y racistas del segundo ; o aquéllos de *La nao Capitana* en los que Arcaute y sus pasajeros valoran la colonización de América en el desarrollo de la historia de España, o los que se desarrollan en el marco narrativo de *De tobillera a cocotte*, en un ambiente más culto y refinado que el resto del relato. Sin embargo, en *Los tres retratos*, los que definen las diferencias de caracteres y de manera de entender la pintura y el arte entre Pepito Andueza y Miguel, mantienen un esquematismo y una rapidez que ahondan en las radicales diferencias de criterio entre los dos. En *Fiebre de amor*, de marcado carácter dramático, se reducen al máximo los *verba dicendi*. En el resto, no se omiten completamente, a no ser que el fragmento dialogado se alargue, y se distinga claramente quiénes son los interlocutores. La variedad de los utilizados es grande : preguntar, decir, responder, exclamar, gritar son los más frecuentes ; afirmar, afirmar, añadir, argüir, asegurar, balbucear y balbucir, clamar, comentar, concluir, confesar, contestar, continuar, corroborar, cortar, chillar, declamar, declarar, gemir y gimotear, indicar, insinuar, insistir, interpelar, interrogar, interrumpir, lamentar, llamar, murmurar, observar, ordenar, perorar, proponer, protestar, razonar, recalcar, rectificar, refunfuñar, repetir, replicar, resollar, saltar, saludar, seguir, sentenciar, sollozar, subrayar suplicar, suspirar, terciar, vociferar... son algunos de los

encontrados. En algunas de las novelas, animalizan el discurso del personaje en cuestión : en *Fernanda*, la Cipriana y sus hijas gruñen y graznan ; en *Bienandanzas y fortunas*, los señores y sus palacianos gruñen, berrean, braman, mugen, rugen... Suelen posponerse o intercalarse en los parlamentos, lo que mantiene un tono de más naturalidad ; también hay algún caso de anteposición, que, si bien hace ganar en teatralidad, pasa menos desapercibido. Predominan en tiempo presente - *Fiebre de amor*, *Los tres retratos*, *La nao Capitana*, *La tribu del halcón*, *Bienandanzas y fortunas*, *Pasan y se van*, las tres versiones de *Clavijo*, *Los dos hermanos piratas* y *Carnashu*, así como la mayor parte de *El coleccionista de relámpagos* y *El Dorado* ; en pasado, fundamentalmente en *Aventuras del submarino alemán U...*, *De tobillera a cocotte*, *Fernanda* y las primeras partes de *El coleccionista de relámpagos* y *El Dorado*. Las razones están, aparte de las necesidades prácticas o la perspectiva temporal desde la que se narra, insistimos, en una tendencia hacia una mayor naturalidad, en la que se desliza hacia un segundo plano el narrador.

En el estudio conjunto de las novelas de Ricardo Baroja y sus distintas épocas, si bien la uniformidad de estilo, en una obra tan amplia, es manifiesta, puede percibirse una evolución hacia un tono más íntimo y reflexivo, quizá hasta sombrío, si nos fijamos en algunas de las últimas novelas ; que tiene correspondencia rítmica clara, especialmente en el discurso del narrador, con la intensificación de los rasgos antes descritos. En todo caso, estas peculiaridades dan lugar, en definitiva, a un estilo del que podemos decir que predomina la

naturalidad, no exenta de algunos artificios de gran sencillez y, también, efectividad.

Señalaremos, por último, la inclusión de breves fragmentos líricos o lírico - narrativos en algunas de las novelas. Este fenómeno tiene mayor importancia en *Bienandanzas y fortunas*, *La nao Capitana* y *La tribu del halcón*; aunque está presente también en *Pasan y se van*, *El Dorado*, *Los dos hermanos piratas* y en la tercera versión de *Clavijo*.

En la primera de las citadas, esos pequeños poemas son de dos tipos :

a) encabezando cada capítulo, los fragmentos supuestamente salvados de la obra original, una especie de tragicomedia escrita en romance de distinto metro¹⁶⁹⁵. Son un total de cincuenta y siete, contando con la que inicia la novela, breves - de entre cuatro y catorce versos cada uno, con predominio de los de seis y ocho -, arromanzados¹⁶⁹⁶ y de carácter narrativo - anticipan el contenido del capítulo correspondiente - y de tono y ritmo primitivo y violento. Lo producen tanto el léxico brutal, como el metro breve y de tendencia a lo irregular, el predominio de rimas agudas y los violentísimos encabalgamientos¹⁶⁹⁷. Unas veces buscan un tono épico¹⁶⁹⁸, y otras son totalmente conversacionales¹⁶⁹⁹

¹⁶⁹⁵ Prólogo del autor a *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 711.

¹⁶⁹⁶ Se trata casi siempre de pequeñas estrofas con diferentes rimas asonantes en los pares y sin rima los impares ; pero las hay con versos de medida irregular (VII, XIII, XL, XLIV), que combinan de manera irregular endecasílabos con heptasílabos (VIII, XI, XIII, XV, XIX, XX, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XLI, XLII, XLV, XLVII, LI, LIV, LV), de endecasílabos (XIV, XXXIII, XXXIX) o heptasílabos solos (XXVII, LVI), combinaciones de heptasílabos y pentasílabos (XVII), de decasílabos (XXXVII).

¹⁶⁹⁷ Citaremos como ejemplo la que precede al primer capítulo : *Tú romperás las castañas./ Ésas las puedes romper./ si no te quiebran los dientes/ del soplamocos que te/ deje como a esas pellejas/ colgando de la pared...*

¹⁶⁹⁸ Y llega cerca del amo/ pensando en el jabali./ -¡No es un cerdo, sino toro !./ dice Perseval de Onis./ Luego entrega la ballesta./ Se larga diciendo : - Si ./ lo que tú caces, Gonzalo/ que te lo claven aquí./ Se pone un dedo en la frente/ y no

b) cuatro canciones intercaladas en la narración, posiblemente traducidas del vasco al castellano. Responden en su mayoría a una supuesta difusión folklórica de los acontecimientos narrados, y recogen alguna manifestación de tipo lírico popular y campesino¹⁷⁰⁰.

En *La nao Capitana* se trata de distintas canciones de todas las regiones españolas, algunas en vasco : predominan las de marinos, que acompañan la travesía (canción de amanecer, canción de los cocineros, canción guerrera, canción levantina, improvisaciones vascas, salmodia de la guardia, salve de los grumetes...), pero también las entonan, de tipo popular, las pasajeras y los tripulantes¹⁷⁰¹. En *La tribu del halcón*, la canción de la caza del lobo, la canción de la luna en el novilunio y la canción nupcial¹⁷⁰², que entonan los primitivos en los acontecimientos principales de sus vidas, y dan fe de sus facultades creadoras. Como decimos, en el resto no pasan de ser apariciones anecdóticas : en *Pasan y se van*, los poemas de don Leandro al pez Oannes, y alguna canción de la época, como *La paloma* de IRADIER, *María de la O*, *Andre Madalén* ; algún fragmento operístico y una danza árabe¹⁷⁰³ ; en *el Dorado*, los viejos romances deformados

cesa de reir. (Inicio del capítulo V, p. 722) ; *Pobre Santiaguito que, a/ los cinco años escasos,/ resulta víctima ya/ de las atroces venganzas/ de uno con otro solar./ Diego Furtado le llaman/ todos en Álava al/ inocente huerfanito,/ que aquella nodriza va,/ sobornada por Guevara,/ miserable, a secuestrar.* (Inicio del capítulo II, OO. SS., p. 813).

¹⁶⁹⁹ *No tratéis de amansarme, yo no admito/ que me salgáis con esa mala copla./ Mañana de mañana me presento/ por casa del cuñado, y si lo toman/ a mal, me importa un pito. Y además le diré que se me antoja/ quedarme la bocina. Y la devuelve./ ¡No tiene escapatoria !* (Inicio del capítulo VIII, Op. cit., p. 728).

¹⁷⁰⁰ Op. cit., pp. 725, 737, 794, 796, 804, 824, 832. Aparecen estrofas de versos de medida irregular, combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, heptasílabos solos y heptasílabos solos.

¹⁷⁰¹ OO. SS., pp. 502, 545, 543 y 544, 480 y 481, 558, 480, 540 y 541, 574, y 575, 501, 482 y 483. Son combinaciones de octosílabos en forma de pareado.

¹⁷⁰² OO. SS., pp. 639 y 640, 623, 658, 660, 609.

¹⁷⁰³ OO. SS., pp. 850, 856 - 858, 872 y 939, 886, 948, 967, 978, 988.

que cantan las mujeres de la ciudad escondida¹⁷⁰⁴; en *Los dos hermanos piratas*, una breve referencia a una canción del timonel¹⁷⁰⁵ y en *Clavijo III*, algún verso de alguna canción de la época¹⁷⁰⁶. Además de otra incursión de Ricardo Baroja en una nueva faceta literaria, contribuyen a dar variedad al discurso.

7. 3. 3. 4. Conclusiones.

Si partíamos de cierta declaración de intenciones del autor, que aspiraba a *escribir como se habla*, ésta ha podido confirmarse. Pero se ha confirmado en el sentido siguiente: la aparente espontaneidad, la sencillez de un escritor, tiene siempre dos caras. Por un lado, es signo de espontaneidad, de despreocupación, de improvisación; pero es también un efecto calculado, a su vez, una voluntad de estilo tan complejo como cualquier otra retórica. Dicho de otra manera: la llaneza de estilo que practica Ricardo Baroja, y a diferencia de lo que él mismo afirma, con excesiva modestia, no es vulgar. Responde al discurso natural de un hablante culto. Y más que a las pautas de corrección que parecen preocuparle tanto, debe su interés a la capacidad de sugerencia, conseguida en grados diferentes en las distintas novelas, a través, fundamentalmente, de los ritmos y del léxico. Debemos entender, pues, a la vez que corrección, precisión y sugestión. Este supuesto ideario que, sin duda, subyace a la actividad creadora de Ricardo Baroja, es coherente con ciertas aspiraciones antirretóricas, que convierten la sencillez, la falta de afectación y la autenticidad de lo *primitivo*, entendido en sentido amplio, en bandera de la nueva manera de hacer

¹⁷⁰⁴ OO. SS., pp. 1131, 1165, 1168, 1170, 1174, 1176, 1179, 1181, 1185, 1190, 1192, 1194, 1196.

¹⁷⁰⁵ OO. SS., pp. 1235, 1255.

¹⁷⁰⁶ OO. SS., pp. 1045, 1051, 1054.

literatura. Bien es verdad que no destaca sobre otros autores, incluido su hermano, en la brillantez de los resultados - que no debemos menospreciar, sin embargo -. Quizá un mayor apego a la *corrección* le aferra todavía demasiado a cánones tradicionales, unida una concepción estructural de la novela aún, pese a los indudables hallazgos e innovaciones, tradicional. Le falta, en definitiva, esa valentía y rebeldía radical que le separe genialmente de los criterios academicistas, y que sí tuvo, sin embargo, en su actividad plástica. Con todo, es innegable la presencia de indicios de gran maestría, que nos permiten afirmar que, aunque los resultados sean regulares, le anima la misma inquietud que a sus amigos y coetáneos escritores.

7. 3. 4. Temas.

Por lo que se refiere a los temas de las novelas de Ricardo Baroja, podemos señalar dos etapas. En una inicial, hasta 1930, predominan el artístico - *Fernanda*, 1920, y *Los tres retratos*, 1930 - y el costumbrista - *De tobillera a cocotte*, 1918, y *Fiebre de amor*, 1921 -, con presencia de lo amoroso en ambos grupos. En la de plenitud o madurez (1935 - 1945) son dominantes el histórico y el fantástico : *La nao Capitana*, *La tribu del halcón*, *Bienandanzas y fortunas*, *El Dorado*, *Clavijo*, *Los dos hermanos piratas* y *Carnashu* ; a éstas hay que añadir, aunque es de 1918, *Aventuras del submarino alemán U....* Tampoco en esta etapa faltan temas anteriores, que, sin embargo, han evolucionado : el artístico y el costumbrista, en *El coleccionista de relámpagos* y *Pasan y se van*¹⁷⁰⁷. Analizaremos más detalladamente los temas más importantes.

7. 3. 4. 1. Tema artístico.

Aunque es frecuente que se mezcle con lo amoroso, puede decirse que muchas novelas son un pretexto para que el autor dé a conocer, una vez más, sus ideas sobre arte, o más bien, su actitud vital hacia ella ; especialmente sobre pintura y sobre los fenómenos sociales que rodean esta manifestación.

Uno de los asuntos que más le preocuparon fue el de las Exposiciones de Bellas Artes, como panorama de las artes plásticas en España. Comenzaron éstas, las Exposiciones, su andadura en 1856, y fueron siguiendo una trayectoria

¹⁷⁰⁷ Vid. introducción al apartado de novela.

irregular, aunque casi siempre desde una mentalidad académica : las tendencias dominantes eran el romanticismo, el regionalismo costumbrista y cierto preciosismo técnico. Sin embargo, era casi la única posibilidad para los artistas de dar a conocer su obra, ya que carecían casi por completo de cualquier otro circuito de difusión¹⁷⁰⁸. Este tema le ocupó ya en artículos de juventud, como los publicados en *Las Bellas Artes* de Valencia en 1894¹⁷⁰⁹ ; o en *La Pluma* en 1922, con temas muy semejantes a los de *Fernanda*¹⁷¹⁰. Denuncia la *vulgaridad aplastante* de las obras expuestas, al menos de las que gozaban de los lugares de honor en las salas : casi siempre cuadros de historia, presuntuosos, poco originales - pensaba que imitaban descaradamente a ROSALES - ; en su opinión, sin interés pictórico alguno. Este tipo de pintura fue denostado también en 1925, en una conferencia dictada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, *La crítica de arte*. Le preocupa e indigna cómo se desprecia, otorgándoles los peores muros de las Exposiciones, las escasas muestras de verdadera pintura que allí pueden encontrarse. Los primeros culpables de esta desgraciada situación son los jurados, elegidos con *chanchullos*, poco ecuanímenes,

¹⁷⁰⁸ Ángeles ABAD, *José Aguiar*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1984, p. 12.

¹⁷⁰⁹ También manifestó sus opiniones en una encuesta de Julio ROMANO para *La Esfera*, 10 de agosto de 1929 : “¿Deben suprimirse las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes ?”. Reconociendo su utilidad, reclama :

a) la necesidad de evitar las injusticias y arbitrariedades, a las que el pueblo español parece tender siempre, tanto en arte como en política, hasta el punto de considerarle *incapaz del ejercicio de la libertad*. ¡*Abruma y apoca el ánimo este espectáculo constante de la elección del peor !*

b) la necesidad de cambiar la actitud de los artistas, que una vez que ganan una medalla, se retiran de cualquier inquietud estética : *Porque una de las cosas más desagradables de nuestro país es el deseo de jubilación que tiene aquí todo el mundo. ¡La jubilación ! Nada de luchas, ni de inquietudes, ni de riesgos.*

¹⁷¹⁰ Coinciden con la opinión de autores como VALLE INCLÁN, que, ocasionalmente, cultivó la crítica de arte (en *El Mundo*, en 1908, y en 1912, en la revista *Nuevo Mundo*. Ver Ramón del VALLE INCLÁN, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Itsmo, 1987) ; y que trataba estos temas, sin duda, en las tertulias de las que eran inspiradores tanto él como Ricardo Baroja.

si no comprados, como se relata en *Fernanda*. Propagan su *opinión imbécil* sobre arte hasta lograr un *feroz recrudecimiento del mal gusto*. Lo que debería ser escaparate y lugar de intercambio de experiencias artísticas se convierte en un medio completamente ajeno al arte, donde sistemáticamente se niega el premio o el reconocimiento a quien lo merece ; donde el fin justifica los medios y, donde, inevitablemente, las recomendaciones están a la orden del día. Quienes aceptan y siguen este juego consideran que este menoscabo de independencia, este falseamiento de las verdaderas capacidades del artista, de los valores auténticos, es algo necesario y correcto ; lo enmascaran con el eufemismo de *apartar la mala voluntad ajena*¹⁷¹¹, y acusan de quijotismo a quienes luchan contra ello o desean quedarse al margen.

La situación de las Exposiciones que se denuncia se hace, lógicamente, extensiva, a toda la política artística institucional : errónea, corrupta e incompetente. Porque, en opinión de nuestro autor, parte de presupuestos equivocados - pintura de historia, los dictados de la moda de París...-, o de presupuestos nulos : así, en *Fernanda*, el gran tergiversador que es don Leandro, *tenía ideas vagas acerca de Arte, y por eso estuvo a punto de ser Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes en un gabinete de concentración conservadora*¹⁷¹² ; Andueza, en *Los tres retratos*, vago, bohemio y sablista, que nunca pintó ni escribió nada que valiese la pena, por eso mismo, *está abocado a ser académico de Bellas Artes*¹⁷¹³, para lo cual ya ha recabado los votos necesarios ; incluso tiene pensado el título

¹⁷¹¹ *Fernanda*, OO. SS., p. 197.

¹⁷¹² *Op. cit.*, p. 177.

de su discurso de ingreso. De esta manera, los cargos de responsabilidad política o institucional se convierten en meras prebendas a otorgar entre los adeptos, pero inútiles para la promoción auténtica del Arte. La política artística ocupó en bastantes ocasiones a Ricardo Baroja, como hemos visto. Tenía sus esperanzas puestas en el advenimiento del nuevo sistema republicano, pero pronto las vio defraudadas ; así lo demuestra en sus artículos de *La Tierra*¹⁷¹⁴.

La repulsa hacia las instituciones artísticas se hace extensiva a las educativas : academias y escuelas de Bellas Artes, y, muy especialmente, la de San Fernando¹⁷¹⁵. Está en contra de un aprendizaje basado en la copia de estatuas antiguas : lo considera *embrutecedor*. Y, en realidad, en contra de cualquier enseñanza reglado, simple prebenda para nuevos *chupadores del presupuesto*. El verdadero aprendizaje, tal como lo expresa el grabador don Remigio Vasares, un personaje que tiene mucho de su autor, en *Fernanda*, es el de la lucha personal y cotidiana con la pintura, el de los conocimientos adquiridos pintando : pintando en casa, en la calle, en el café, en el campo. Pintando del natural, de modelo vivo, o del recuerdo ; pero buscando siempre la frescura de la primera impresión, la más vívida y espontánea. Eso, y no los estudios académicos, es lo que ayuda, en su opinión, al pintor a dar *su* versión de la realidad, *su* interpretación : a encontrar *su* estilo. Complemento sin duda

¹⁷¹³ OO. SS., p. 455.

¹⁷¹⁴ *Vid. supra*.

¹⁷¹⁵ Sin embargo, él mismo había sido nombrado, en 1927, profesor de la Escuela de Artes Gráficas. Dedicó este periodo a investigar, perfeccionar y promover la técnica del grabado.

necesario es estudiar la obra de los grandes maestros, en el Museo del Prado, por ejemplo.

Los segundos culpables, pero quizá más importantes, son la Prensa y los críticos de arte. Son los que aceptan, sustentan y fomentan esta situación, porque a ellos les beneficia y les da poder, y, gracias a su alianza, la injusticia perdura. Este asunto, monográfico en la conferencia citada, de 1925, estaba ya en *Fernanda* en 1920, a través de los inefables García Lija y Pérez Porredo ; y se ratifica en 1930 con *Los tres retratos*. A Ricardo Baroja le molesta profundamente, sobre todo, la misión que se arrogan los críticos : la de formar la opinión de quienes no la tienen. Es la manipulación de quienes carecen de un criterio propio sobre arte, que, simplemente, no deben tenerlo, si es prestado, por esnobismo. En otro sentido, Ricardo Baroja reivindica, al contrario, el derecho a la perplejidad ante la obra artística ; sentimiento enriquecedor que, a diferencia del resto de los mortales, los críticos parecen no experimentar nunca. Su seguridad autosuficiente esconde la peor de las ignorancias. Los supuestos expertos en arte son verdaderos incompetentes, personas completamente ajenas a la creación artística : García Lija es crítico de arte... ¡y de toros !, sin haber sido nunca ni pintor ni torero. Otros son fracasados, personas sin talento que revierten su frustración en críticas llenas de mala intención, como Pérez Porredo y Pepito Andueza. Lo que el autor llama *falta de bagaje artístico* se suple, según él, en la mayoría de los críticos, con mucha pedantería y con una gran *vulnerabilidad a las alabanzas*, a la adulación o a las prebendas en forma de

dinero, cargos o fama. Es decir, que su función es meramente interesada, de carácter social, en el peor de los sentidos.

Son culpables, por último, e igualmente responsables, los propios pintores. Prefieren servirse de este sistema, por conveniencia, interés y envidia, a luchar contra él. Es significativa la figura de don Claudio en *Fernanda* ; y, la desmitificación del artista, total¹⁷¹⁶. También en ellos pesa lo social, lo convencional, lo menos auténtico. Hay excepciones, como Julio Ferrante y Miguel Torralta, que siguen su propio camino, a veces dolorosamente, casi siempre rodeados de soledad e incompreensión, en ocasiones bajo la amenaza de la miseria, pero con independencia. Se introduce así el tema, humanísimo, del arte como medio de subsistencia. El propio Ricardo Baroja se consideró como un simple aficionado a lo largo de toda su existencia, y jamás pensó en el arte o la literatura como medio para ganarse la vida ; sólo a partir de la guerra civil tuvo que pintar para sobrevivir, por necesidad económica. De ahí quizá lo oscilante, aunque no incoherente, de su postura. No acepta, lógicamente, y en consonancia con las ideas expuestas antes, la prostitución artística en aras de la adquisición de un nivel de vida más alto ; así lo hacía Claudio Amancio en *Fernanda*, al necesitar dinero, por ejemplo, para casar a su hija Beatriz. Pero sí se reconoce, en ocasiones, la necesidad de ganarse la vida *a punta de pincel y lápiz*, en un país en que apenas se compran cuadros y con la competencia, aún preocupante, de la fotografía. Así le ocurre al personaje narrador de *El*

¹⁷¹⁶ La mayoría de los artistas que la ignara multitud considera como seres privilegiados que respiran en las puras atmósferas del arte son unos desdichados mortales análogos a todos los demás, si no peores. Envidiosos, chanchulleros, interesados. (*Fernanda*, OO. SS., p. 204).

coleccionista de relámpagos, y a la mayoría de pintores de la historia, que han tenido la necesidad de acogerse a la protección de un mecenas¹⁷¹⁷. Precisamente en esta novela se nos ofrece el enfrentamiento de dos posturas antagónicas al respecto : Andueza y Torralta. El primero de ellos es soporte para la actitud más negativa. Defiende cínicamente el arte como ideal, puro, platónico, ajeno a la *desagradable necesidad* de ganar dinero. Pero sus actos contradicen su postura, que no es sincera : es el *mal bohemio*, el *artista de salón* que corre el riesgo de limitarse a sostener un gesto, una pose afectada que no se completa con hechos, con obra ; que no se corresponde con ningún tipo de creación pictórica, escultórica o literaria. Un actitud estéril, vacía y puramente externa, que sólo realiza grotescamente ese supuesto carácter ideal del arte. La postura contraria es la de Miguel Torralba en la misma novela, que sí parece justificarse por parte del autor. No es malo tener unas necesidades, desear vivir con comodidad, incluso satisfacer los gustos de quienes pueden pagar el precio de los cuadros. Todo ello es lícito si no se prostituye el arte porque se está en la postura *de siempre*, de interpretar el natural, su luz, su color, su ambiente, con honradez y sinceridad. Sí se reconoce, con cierta humildad, que se trata de una adaptación de los propios sueños a la situación real ; un humanísimo *cortarse las alas* que no debe repercutir en la calidad de la obra. Esa es la lucha, intemporal, del artista.

Además de unas determinadas actitudes sociales o ante el mundo, Ricardo Baroja defiende una orientación artística, que, tal y como está contenida en este grupo de novelas, es coherente con lo que puede observarse

¹⁷¹⁷ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 391.

en sus cuadros. No es un pintor realista en sentido estricto, aunque sí figurativo. Reconoce el valor de interpretación, no servil, de la realidad que tiene la pintura¹⁷¹⁸; completamente alejada, por ejemplo, de las posibilidades, siempre menores, de la fotografía¹⁷¹⁹. En todo momento defiende una vinculación con la vida, con la realidad, en una misión de *descubrirlo todo de nuevo*¹⁷²⁰. En su búsqueda de la autenticidad personal no parece preocuparse por las acusaciones de estar anticuado, como Torralta en *Los tres retratos*: no le importa no ser constructivista, ni cubista, ni impresionista, ni naturalista, ni futurista, ni simbolista, ni cezanista, ni gauginiano, ni expresionista, ni puntillista... No le preocupa no estar adscrito a ninguna escuela moderna, tan poco auténticas, en ocasiones, tan pasajeras; tan alejadas de la verdadera inquietud intelectual o espiritual, tan serviles con las modas dictadas por París. Esta actitud rebelde con los rebeldes *oficiales* perdura en el tiempo y en novelas que dejamos fuera del tema artístico. Así, por ejemplo, en *El Dorado*, se califica un busto primitivo y de factura torpe de *cubista*; y, como tal, de *estúpido*, únicamente válido para *encender la calefacción y asfaltar carreteras*¹⁷²¹.

Como es de esperar en un género como el novelístico, ninguno de estos asuntos se plantea de una manera profunda o sistemática, sino sencilla y subordinada a la trama. Pero sí tiene el valor de acercarnos, con casos

¹⁷¹⁸ *Op. cit.*, p. 390.

¹⁷¹⁹ *La cámara oscura y el objetivo, en muchísimas ocasiones, toman del modelo detalles poco importantes y les prestan tanta eficacia expresiva como a los detalles más característicos. En cambio, a estos últimos, los diluyen. (El coleccionista de relámpagos, OO. SS., p. 682).*

¹⁷²⁰ *Op. cit.*, p. 376.

¹⁷²¹ *OO. SS.*, p. 1112.

concretos, quizá desde el escepticismo y la tolerancia de la madurez personal y artística, a la problemática de los artistas : humanos, al fin, en quienes se da, o bien el error de la vanidad, la sensibilidad a la fama, al nombre ; o bien el deseo de sentirse distintos, elegidos ; o bien la desorientación, la lucha, encarnizada en ocasiones, entre la necesidad espiritual, íntima, y las presiones de una sociedad que consume, cruelmente, semidioses creados por ella, a los que, después de un tiempo efímero, olvida.

Por último, como novelas de pintor que son, nos permiten acceder a determinados detalles cotidianos, quizá intrascendentes, puramente costumbristas o alejados de una intencionalidad ideológica o crítica ; a veces detalles técnicos - nunca exhaustivos, que se harían pesados -, que prestan sabor de autenticidad. Gracias a ellos conocemos los prejuicios de los profanos acerca de la relación de los pintores con las modelos, que generalmente no va más allá de lo estrictamente profesional, y que atiende a cuestiones como la expresividad del cuerpo desnudo, por sus formas y coloración, el talento para adoptar posturas sugestivas, y la capacidad de mantenerlas. Entramos en el mundo de los encargos, en cuya creación el cliente participa, a veces de forma incómoda para el autor. Se nos muestran y comentan algunas técnicas y procedimientos pictóricos, por ejemplo, para los retratos - Ricardo Baroja los conocía bien, pues los cultivó con profusión, especialmente durante los primeros años del siglo - : que suele ser necesario un estudio de cabeza previo, a través del que el autor se familiariza con el modelo, que es especialmente *cargante* hacer un retrato con la base de una fotografía, pues el modelo carece de

la vida que el pintor debe transmitir al cuadro ; o la perplejidad y admiración que, sin embargo, se siente ante los grandes artistas que, casi de memoria, fueron capaces de hacer grandes retratos - EL GRECO, HOLBEIN, RUBENS...-. Accedemos a ciertos detalles técnicos, como la manera correcta de dejar la paleta¹⁷²², la necesidad de disponer de un caballete de campo para pintar paisajes en la naturaleza, cómo se hace el bastidor que soporta el lienzo, o cómo pueden hacerse ampliaciones *científicas* - en las que tampoco cree demasiado - con cuadrículas.

Dos de la cuestiones que más preocupan a Ricardo Baroja son las del color y la luz. Respecto a la primera, intenta evitar por encima de todo, dice a través de sus personajes, el desacorde *preferido por los imbéciles postimpresionistas*¹⁷²³. Para observar las relaciones entre ellos puede velarse la vista guiñando los ojos, o interpretarse las tonalidades a medias tintas, o utilizar *veladuras*. No tiene reparo en mostrar las filias y las fobias a este respecto : quedan proscritos de su paleta, en la medida en que se identifique con sus personajes, como parece, el negro hueso, el azul de Prusia y la tierra de sombra. Para pintar una marina en la que figure una tempestad le bastan el negro de marfil, el azul ultramar, el blanco, el amarillo y el bermellón¹⁷²⁴. Ricardo Baroja se entusiasma ante las nuevas posibilidades que descubre en los efectos de luz y de color producidos por la luz eléctrica, una novedad. De hecho, la novela *El coleccionista de relámpagos*, parece basarse en esas nuevas posibilidades de

¹⁷²² *Los tres retratos*, OO. SS., p. 386.

¹⁷²³ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 432.

viveza y animación aplicadas a un retrato, proporcionadas por el resplandor de un relámpago. También la escultura está reflejada en su novela, en *Pasan y se van*, a propósito del busto de Semíramis que realiza Rodolfo Anglés. Por él sabemos que las proporciones escultóricas y su expresividad se diluyen al aire libre, por lo que es necesario intensificarlas. Como paso previo, un boceto en un trípode giratorio, modelado tanto con los dedos como con la espátula.

En definitiva, un tema, el artístico, que da a estas novelas un carácter peculiar, genuino, testimonial ; sin cometer el error de llegar a ser prolijo en los detalles técnicos, ni exhaustivo en los datos. En su faceta más crítica, puede inscribirse en el grupo de novelas y cuentos que, sobre todo en la última década del siglo, complementan los ensayos regeneracionistas. Así lo explican F. PEDRAZA y M. RODRÍGUEZ¹⁷²⁵, citando a ROMERO TOBAR¹⁷²⁶ : se trata de denunciar los problemas nacionales - el caciquismo, la corrupción administrativa, la inoperancia de los organismos públicos, la decadencia, en este caso, cultural, o la quiebra de la moral nacional -. Se intenta aportar soluciones concretas mediante unas obras que, estilísticamente, son una prolongación del realismo decimonónico. Sin embargo, obsérvese que, tanto a Ricardo Baroja como a Camilo BARGIELA, se les ha incluido tradicionalmente en este grupo porque vivieron los ambientes y círculos del 98, pero considerando siempre que estaban excluidos de la literatura regeneracionista.

¹⁷²⁴ *El coleccionista de relámpagos*, OO. SS., p. 682.

¹⁷²⁵ *Historia de la literatura española*, IX : *Generación de fin de siglo : prosistas*, Madrid - Tafalla, Cénlit, 1986, p. 86.

¹⁷²⁶ "La novela regeneracionista en la última década del siglo", en *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, anejos de *Revista de literatura*, nº 38, CSIC, Madrid, 1977, pp. 133 - 209.

Por lo que respecta al primero, y en el caso del tema artístico, habremos de desechar esta idea.

7. 3. 4. 2. *Tema amoroso.*

Con la ventaja de su universalidad, éste es otro de los temas que Ricardo Baroja prefiere para sus novelas. Tan sólo en una de ellas, *Aventuras del submarino alemán U...* no aparece más que como referencia, mínima, a la celebración de un matrimonio. Es el tema central de la que hemos llamado primera etapa, combinado o no con el tema artístico, y muy en relación con el costumbrista. De manera monográfica, lo encontramos en dos de las novelas más tempranas, *De tobillera a cocotte* y *Fiebre de amor*. Como ya señalábamos en otra ocasión, la primera de ellas ha sido considerada como una novela *seudopornográfica*¹⁷²⁷, a pesar de sus protestas y, sobre todo, a pesar de sus deseos de marcar sus diferencias con la literatura pornográfica y *mamporrera*¹⁷²⁸; de hecho, es opinión que se ha visto favorecida por él mismo con ciertas afirmaciones, que en otro momento comentamos, a pesar de que en otras intenta aminorar y suavizar las alusiones¹⁷²⁹. Parte de un tema estrictamente literario : dignificar y dar calidad a este tipo de literatura, en línea quizá con la discusión que se desató algo después, en torno a 1920 y 1921, - la novela se publicó en 1919 -, sobre ella y su proliferación, en diarios como *El Sol*, *La Esfera*

¹⁷²⁷ Julio CARO BAROJA, introducción a las *OO. SS.*, p. 24 ; Guillermo de TORRE, *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, p. 46

¹⁷²⁸ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 60.

¹⁷²⁹ *Op. cit.*, p. 61.

y *La Voz*, de Madrid, o *La Atalaya* de Santander¹⁷³⁰, y en la que participaron intelectuales diversos. Para el argumento, aprovecha un dato derivado de la observación de las costumbres al uso, que era también frecuente en la selección de los personajes de la novela erótica de la época: la tendencia de ciertos *hombres maduros y respetables* a admirar a las jovencitas; y pretende un tipo de indagación en el proceso de maduración humano: la *pérdida de la inocencia*, a través del relato de esta etapa de la vida de una encantadora muchacha, que acaba en sensual prostituta de lujo, especie de hetaira, llamada Mariucha. El cuerpo de la narración surge cuando, pasados los años, en una reunión *suggerente*, un novelista y sus respectivos amantes, preguntan sobre el tema a dos hermosas mujeres. Esta situación inicial o marco narrativo es ya, o pretende ser, *atrevido*, con una atmósfera sensual no sólo entre personas de distinto sexo, sino también entre las mujeres: lecturas pornográficas, tónicas que se abren, miradas, caricias, besos... Todo refinado, lujoso y de buen gusto, pese a todo. El objetivo es crear un ámbito adecuado para la narración principal: la del despertar de una criatura que, aunque inocente, ha nacido para la pasión. Una primera experiencia en un cine, con un desconocido, y la necesidad económica, propician la *venta* de la joven a un caballero rico. Ambas situaciones no debían de ser infrecuentes en la época, al menos en la imaginación de las personas: hasta hace poco se advertía a las niñas de los peligros de la oscuridad en las salas de proyección, y de quién fuese el vecino de asiento; por lo demás, el sexo

¹⁷³⁰ Lily LITVAK, introducción a la *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918 - 1936)*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 53, 54.

siempre ha proporcionado ganancias, más o menos justificadas por la urgencia económica. Mariucha acepta esa situación inicial, primero por curiosidad, luego porque le resulta agradable físicamente. Apunta ya la hembra ardiente, que, como tal, había de ser rebelde : por eso se entrega, previamente a la transacción en favor del caballero, a un muchacho vecino más de su gusto. Desde entonces, una carrera galante insaciable, en la que se van consumiendo las fortunas de los incautos.

Como ya hemos señalado, la pretensión de este relato es la de superar las malas novelas porno de la época, porque *cuentan porquerías de personajes que en todas las páginas del libro aparecen como muñecos sin pasión y sin vida*¹⁷³¹ ; se supone, a través de un personaje que sí había de tener ambas, Mariucha. Esto da lugar a escenas bastante subidas de tono que, en el marco narrativo, se resuelven con suavidad, atenuando las alusiones y diluyéndolas en un ambiente lujoso, culto y permisivo, de prestigio, provocador y de buen gusto a la vez. Las reminiscencias modernistas son claras. Los ejemplos son evidentes : la provocación llena de encanto¹⁷³², la alusión a la homosexualidad femenina¹⁷³³... Por el contrario, en el cuerpo de la narración, - un ambiente más popular y muchísimo menos refinado -, las alusiones cobran crudeza, a pesar de los esfuerzos alegóricos del autor, que llegan a ser hasta groseros. Las evoluciones del caballero en la oscuridad, con Mariucha, tienen su equivalencia

¹⁷³¹ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 10.

¹⁷³² *Con aire de curiosidad perfectamente fingida, porque era coquetería, entreabrió más los bordes del quimono hasta mostrar el pecho blanco, siguió con el dedo el hilo azulado de una vena y lo detuvo en el botón rosado del pezón.* (Op. cit., p. 14).

en las imágenes del documental que se proyecta : la caza con hurón en la madriguera del conejo. Sobran los comentarios. Desde el punto de vista literario, además, se produce una ruptura con el ambiente y el tono del marco narrativo, que muy escasamente tiene una justificación en relación con el personaje : el carácter popular, llano, más primario, de Mariucha, queda dibujado con algo más de solidez¹⁷³⁴. La conclusión de la obra parece ser la de que la sensualidad es algo que afecta irremediablemente a todos, por una cuestión puramente biológica. Ahora bien, la pasión como forma de vivirla se identifica en su plenitud con la juventud, con la alegría, la belleza y la entrega sin reservas de los jóvenes ; y, lo que es más importante, - a pesar de que el personaje de Carola no se desarrolla suficientemente -, la pasión es posible en la medida en que nos alejamos de los prejuicios sociales y culturales que se nos imponen. Así es Mariucha.

En *Fiebre de amor* vuelve a tratarse el tema de la pasión amorosa como algo irresistible, pero de una manera humorística ; y, si no convencional, al menos no tan atrevida. Es un amor distinto : el conyugal. En su defensa, el protagonista se inventa una pasión patológica, ridícula : Lorenzo finge sentirse atraído por la lamentable institutriz, *miss Della*, y por Antonia, amigas de su mujer, a las que odia ; con la finalidad de rescatar a su esposa de su asedio - comidas, compras, paseos, veraneo -, y recuperarla para la convivencia matrimonial. Es la disparatada *fiebre venusina*. A su padecimiento se unen, bajo

¹⁷³³ *La buena moza se levantó con movimiento armónico y balanceando sus magníficas caderas, fue a Carola y la besó en el cuello. (Op. cit., p. 22).*

¹⁷³⁴ *Vid. Personajes.*

el mismo techo, pero esta vez de forma sincera y dentro de unos cauces socialmente más convencionales, los amores de Emilia y el doctor Anselmo Honrubia, y entre los dos criados, Perico y Filomena. Los dos primeros oscilan entre el romanticismo cursi¹⁷³⁵ y el antirromanticismo humorístico que intenta imponerles Lorenzo, testigo y partícipe, inicialmente, de la declaración de amor, con sus comentarios de bienintencionada ironía. En el segundo caso, como suele ser habitual en Ricardo Baroja, y a modo de segunda acción teatral, un tipismo de clase un tanto tópico : inocentes y simples chicos de pueblo, que con sus pequeños celos y disputas, con sus aspiraciones de compartir sus días como dueños de un merendero en Cuatro Caminos, sustentan parte de la fuerza cómica de la obra.

Pero aún hay más. En esta casa *infestada* por la peste amorosa, de nuevo, un amor senil : el de don Cayo, sesentón viudo, padre de Isabel. Acaba de iniciar su carrera como seductor, y no tiene demasiada fortuna. Tropieza cuando sigue a unas modistillas¹⁷³⁶, y es utilizado por la *inocente* Filomena para dar celos a su novio. En varias obras trata Ricardo Baroja este tipo de amor como algo ridículo, y se complace en mostrarnos una escena cómica en la que, en plenas maniobras de seducción del galán, un tercero le vuelve a la realidad recordándole su edad, dando por hecho que es un abuelo cariñoso con su nieta. Así le ocurre a este personaje, como a don Leandro en *Fernanda*, y como podría

¹⁷³⁵ *Anselmo y Emilia hablan en voz muy baja. Él levanta el rostro, y sus gafas, ribeteadas de concha, se dirigen hacia la pálida cabecita de la niña, que sonríe con las dos violetas de los ojos, húmedas de emoción...* (*Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 150).

¹⁷³⁶ *Op. cit.*, p. 106.

haberle ocurrido al señor del cine con Mariucha en *De tobillera a cocotte*. Sólo hay una excepción en la que ese amor es algo digno : don Antonio, en la obra citada en último lugar, en el marco narrativo. Es un viejo vividor, sano y fuerte, que se distrae *filosóficamente* (?) con Carola, sosteniendo sus formidables gastos y sin engañarse a sí mismo. Es un amor diferente. Por último, todavía en *Fiebre de amor*, el tipo del donjuán, Ricardito Pangolín, representa otra clase de amor : el que Lorenzo desea encarnar, irónicamente, para ejecutar sus planes. Es un amor ridículo, que el personaje es el único en tomar en serio . Las mujeres ya no se dejan engañar. Ricardo Baroja sí parece, sin embargo, respetar las variantes culturales del personaje del seductor, por lo que de tales tienen, y describe tanto al tipo decadente, consumido por las orgías, de ademanes lentos y amanerados¹⁷³⁷, como al sanguíneo, soleado y deportista¹⁷³⁸.

Aún en la primera etapa, pero combinado con el tema artístico, encontramos el amoroso en *Fernanda* (1920) y en *Los tres retratos* (1930). Ya hemos citado el amor senil en la primera de ellas - que sirve para ridiculizar al personaje negativo -; recordaremos, además, cómo se establece una contraposición entre el amor interesado - don Leandro está casado, aunque Fernanda no lo sabe ; ella además no le quiere -, y el amor sincero, ajeno a cualquier conveniencia económica o social, entre personas de edades semejantes. Es una forma de dar sustento narrativo paralelo al tema que verdaderamente interesa al autor en este caso : el artístico, el del arte

¹⁷³⁷ *Op. cit.*, p. 78.

¹⁷³⁸ *Ibid.*

verdadero, lleno de pasión y de entrega, ciego a los convencionalismos, y el prostituido por las apetencias económicas, o de otro tipo, más inmediatas. No es, por tanto, un sentimiento que se detalle : se confía en que la trascendencia del conflicto artístico le preste cierta grandeza. Empieza siendo un amor casi platónico, a distancia, no confesado, aunque intuido, por ambos jóvenes ; y, tras el acontecimiento definitivo, acaba en matrimonio.

En *Los tres retratos* se vuelve al amor - pasión : Eros y Tánatos nuevamente unidos, en las personas, aparentemente insignificantes, de Antofita y Federico, la modelo y el aprendiz de ferroviario. Esta pareja de novios, en apariencia vulgar, se rompe trágicamente cuando ella se enamora, sin esperanza de ser correspondida, del químico Basilio Honrubia. Lo insoportable de su frustración hace que ella busque la muerte de manos de Federico. Es él quien sustenta el otro polo de la pasión destructiva, aunque el narrador, con preferencia por el personaje femenino, no le da apenas importancia, lo desprecia, no desarrolla sus posibilidades¹⁷³⁹. La verdadera protagonista es ella, aunque él, al matarla, en un rito bárbaro y primitivo, intenta recuperar una sangre que, en virtud de su antiguo amor, le pertenece. Después se suicida¹⁷⁴⁰. Estos hechos terribles son un revulsivo para la inteligente y culta Elena Morgan, la elegida de Basilio. Siente que su amor es inferior al que sintió su insignificante rival : más convencional, menos

¹⁷³⁹ O quizá por ello mismo adquiere mayor grandeza

¹⁷⁴⁰ Toda la novela respira, además, cierto aire folletinesco, pero real : el de los crímenes pasionales que captaron la atención de los madrileños durante días. El propio autor lo atestigua dando cabida a los variados comentarios y conjeturas de los ciudadanos en el entierro de los jóvenes (*Los tres retratos*, OO. SS., p. 427).

apasionado¹⁷⁴¹. Se siente, al tiempo, paralizada por un fuerte sentimiento de culpa, y rechaza su propio amor. Es entonces Basilio quien se rebela contra la unión amor - muerte, antes admirada, y contra el destructivo sentimiento de culpa. Defiende una concepción vitalista, total, del amor, un tanto nietzscheana¹⁷⁴², que al final les salva a los dos del fracaso : a Elena de una grave enfermedad, y a él del suicidio. Como ya es habitual, todo acaba en matrimonio, y la maternidad es el signo del perdón : una hija prodigiosamente parecida a la modelo muerta.

Sin embargo, la pasión que se pretende reflejar no se halla suficientemente justificada en esta novela : Eros y Tánatos no encuentran una base firme en la voluntaria insignificancia de los personajes de Antoñita y Federico. Tampoco es convincente el proceso de enamoramiento de ella, pues se fundamenta, escasamente, en la elocuencia amorosa que el químico dedica a otra mujer¹⁷⁴³, y que es retórica y afectada. Por otro lado, el amor como exaltación de la vida, hiperbólico y exaltado, se ve perjudicado precisamente por esa elocuencia un tanto pedante y cursi que había enamorado a la modelo.

Por fin, hallamos una explicación universal del amor, proporcionada por el astrónomo don Ambrosio : las personas somos como los astros, recorremos nuestro camino aquí abajo como ellos allí arriba. Todos seguimos un impulso

¹⁷⁴¹ ¡Oh..., educación..., cultura !... ¿Para qué sirven ? Pulen nuestra alma..., la afinan... ; podrán moldearla y prestarle facetas que destellen la luz de la inteligencia, del arte... ; podrá el guijarro adquirir las facetas del brillante... Pero ¿quién puede asegurar que la forma nativa, intacta, no es prodigiosamente bella ?... (Op. cit., p. 412).

¹⁷⁴² Op. cit., pp. 445, 446.

¹⁷⁴³ Primero se quedaba detrás de la puerta por curiosidad ; después empezó a comparar las cosas que Basilio le decía a Elena con las que Federico le decía a ella. El alma apasionada, elocuente, del amigo de Miguel le fue pareciendo maravillosa. País desconocido, lleno de flores, lleno de encantos, tuvo envidia de Elena ; pensó que ella, la pobre modelo, también tenía derecho a ser querida como Elena lo era. (Op. cit., p. 410).

que nos mueve, ante el que estamos inermes, incapaces de modificarlo. Mientras se mantiene el sistema en equilibrio, todo va bien - por ejemplo, el sistema Antoñita - Federico -. Pero la aparición de otro astro - Elena Morgan - perturba el sistema y la existencia de los jóvenes. Así, *el odio, el amor, el interés, el carácter, la amistad, las relaciones sociales, son condiciones que equivalen, en los astros, al volumen, la masa, la velocidad y las distancias*¹⁷⁴⁴.

El coleccionista de relámpagos es una novela extraña, que hemos catalogado como *de costumbres*, aunque en realidad es mezcla de muchas cosas : hay tema artístico, hay ambientación marítima... Es el relato de la temporada que pasan juntos dos amigos ; uno protagonista y otro testigo, y narrador, de ciertos acontecimientos sentimentales. El amor aparece, de nuevo, por partida doble : el popular y sencillo de Tomás por su novia Paquita, una hermosa aldeana, y el de Cuatralbo, secreto y a distancia, por Arabella Thomson, una profesora de Geografía y oceanógrafa norteamericana. En ambos casos de una manera discreta, sin grandes efusiones, sin cursilería, en un ambiente masculino y de caballeros. No se nos ofrecen escenas entre los enamorados, que satisfacen sus sentimientos a través de la contemplación de sendas fotografías dedicadas - que luego el protagonista convierte en retratos al óleo -. Tras un acontecimiento inesperado - la electrocución del joven Tomás y la visita inesperada de la americana - estos amores salen a la luz, ya resueltos en matrimonio, en forma de epílogo epistolar. Nemesio habla de Arabella como de su mujer, y de la próxima paternidad de Tomás.

¹⁷⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 440, 436.

Pasan y se van sí entra de lleno en la novela de costumbres. Como tal, en ella el autor introduce un ingrediente más al entramado de relaciones sociales : el amor. Así, en la mayoría de los casos se trata de un noviazgo que precede al matrimonio y a la formación de una familia - Telesforo y Tolita, Salomé y Anatolio, Felipe y Milagros, Pedro D. Mocegón y Lolita Manacor...-. Se tiende a evitar los detalles innecesarios, que, con mayor o menor dosis de sentimentalismo, sí aparecían en novelas anteriores. Se atiende algo más a las cuestiones de conveniencia al respecto : si la asiduidad de un hombre puede perjudicar la fama de una mujer de clase inferior - Telesforo y Tolita -, si un escándalo puede retraer las pretensiones matrimoniales de un hombre - don Abilio Folgueiras después de la aventura de Lola con Alzate -, etc. No obstante, sigue presente el amor al margen de lo convencional : la propia anticonvencionalidad es algo que se da en la sociedad con cierta frecuencia. Se cuentan determinados casos con toda naturalidad, sin entrar en detalles psicológicos o morales, con plena aceptación, con cierto sentido del humor incluso : la rubia Gumersinda Parejo, que tras escapar a los dieciséis años con un pipi recién licenciado inicia una carrera profesional de conquistas, bajo el nombre de Freya ; Felipe Escarzano, que antes de su matrimonio con Milagritos vive una aventura con Alfonsa, la modelo de Afrodisio Castro ; ésta pasa a convivir con Remigio Busdongo y, tras su matrimonio y maternidad, oculta su pasado. O doña Concha, una viuda casada en segundas nupcias con un actor fracasado más joven que ella, que mantiene frecuentes y escandalosas aventuras en connivencia con él y con uno de sus hijos, por interés económico. O, por

último, el ambiente en que se mueve la clase social más alta, en torno a la regata : señoras guapas, ricas y libres, y caballeros de alta posición, viven amoríos efímeros y, por esnobismo, visitan todos los lugares *de mala nota* que pueden. Así, Lola Manacor, reina del *chiquismo* (de *chic*), pasa por los brazos de Abilio Folgueiras, Gorito Alzate, Mr. Thomson, Hipolite Gramat, Weisberger... ; sin embargo - y aquí sí se desliza cierta crítica por parte del autor, a la hipocresía, sobre todo -, se escandaliza cuando alguien propone, para el verano siguiente, resucitar la sociedad polinesia de los *Aerois*, dedicada a fiestas orgiásticas, con cultos equivalentes a los de Dionisos y Afrodita, e incluso a Ganimedes y a Safo. Hasta la inmoralidad tiene una moral en la sociedad de la época.

Señalemos, por último, la presencia de otro enfoque del tema amoroso, fantástico, simplemente sugerido, en relación con el personaje de Semíramis, una jovencita misteriosa de rasgos orientales. Escarzano, por numerosos detalles, sospecha que es hija de la diosa Derceto de Ascalón, identificada con Atargatis o Astarté, diosa fenicia y babilónica del amor y la guerra, reencarnada. Queda en simple esbozo, pues no se narra ningún episodio de amores trágicos que pueda identificarse con los de Nino y ella. Todo queda reducido a que su belleza exótica causa estragos entre los participantes en la regata ; y a que en el epílogo se nos habla de algo terrible, sin precisar, ocurrido entre ella y su marido, Joe.

En las novelas *historicofantásticas* el tema amoroso va perdiendo importancia, sobre todo a medida que avanza la trayectoria del autor¹⁷⁴⁵. En *La nao Capitana*, de 1935, ambientada en el siglo XVI, es complemento de la narración del viaje a América. Tiene una importancia fundamental en el mundo de las mujeres, pero se subordina a otras cuestiones en el de los hombres ; se le da así cierto sabor de época. Encontramos el amor *honesto*, entre el capitán Ruiz de Arcaute y Trinidad Fernández de Sigüenza, y un amor *prohibido* entre la hermana de ésta, Mencía, y el *Fugitivo*. En el primer caso, se alude a las lentísimas formalidades de acercamiento que hubieran sido precisas entre los dos jóvenes : imposibilidad de hablarse, misivas secretas, entrevistas junto a la reja... En la circunstancia especial del viaje se simplifican y abrevian, para acabar, por supuesto, en matrimonio. En el segundo caso, ya que Mencía es *seducida y engañada*, sólo hay dos posibilidades : la del matrimonio, excluida por la muerte de Abdalá, y la del claustro. Ésta es la que elige, siguiendo la costumbre de la época ; pero con el detalle, acorde con la vida aventurera del siglo, de hacerla escapar y convertirla después en una *especie de Semíramis* de los indios americanos, en compañía de la *Montoya*¹⁷⁴⁶. Aparte de esta alusión un tanto atrevida, que no parece más que un toque de humor, hay cierto clima de tolerancia propiciado por el padre Aspiazu, especialmente comprensivo con los pecados sexuales¹⁷⁴⁷. Y, por supuesto, entre las clases populares, y con un

¹⁷⁴⁵ En una de ellas, de la primera época, *Aventuras del submarino alemán U...* (1918), no aparece en absoluto.

¹⁷⁴⁶ Más adelante, este detalle de recreación de una leyenda que, al parecer, interesaba al autor especialmente, le da tema para la novela *El Dorado*, en combinación con la de la mítica ciudad del oro: los descendientes de las dos mujeres son sus habitantes.

¹⁷⁴⁷ *Vid. Personajes.*

cargamento de mujeres de *vida alegre*, las cosas son mucho más sencillas ; se suceden los amoríos con la tripulación y con algunos pasajeros. Quedan excluidos los más humildes, en su mayoría labradores, que encarnan una gran respetabilidad : el amor, dentro de los cauces del amor y la familia. Muy distinto es el amor entre Abdalá *el Azul* y Estrella : un amor prohibido, pero muy por encima de cualquier convencionalismo ; profundo, apasionado y fatal. A pesar de las traiciones mutuas, los amantes buscan un destino eterno compartido, en el que no pueda ya existir la separación.

A partir de 1940 la presencia de lo amoroso disminuye ostensiblemente. En *La tribu del halcón* el amor es una motivación más en los actos de los hombres, que se suma a la principal : la defensa de la forma de vivir de dos culturas antagónicas. Sin embargo, finalmente, el amor y la maternidad sirven de unión, de síntesis entre ambas. En *Bienandanzas y fortunas* los diferentes tipos de amor son resultado de los distintos caracteres. Como predominan los turbulentos, apasionados y amorales, se nos ofrecen, simplemente, sus frutos : una población amplísima de bastardos, en quienes, señores y vasallos, imponen sus derechos, sean justos o no. El ejemplo máximo : cuando el señor de Mendoza quiere ofender al de Guevara, se toma, simbólicamente, el derecho de pernada con la esposa, de conveniencia, de éste : su propia hermana. El mismo caballero establece sus derechos sobre la pastora Gormanta. El amor y el sexo son, por tanto, instrumentos de poder, de dominio, que las mujeres, presas del mismo sistema de valores - o su ausencia -, aceptan. Pocos personajes lo entienden de forma distinta : la desvergonzada y encantadora Chacha Beltz,

que alegra la vejez de don Íñigo de Guevara y la juventud de tantos banderizos, lo concibe como diversión, reafirmación de la vida sobre el mundo tenebroso y violento de los vascos de esta época; María y Lope de Mendoza, los más civilizados, lo ejercen serenamente, con ternura, dentro de los cauces del matrimonio.

En *El Dorado*, el contacto del protagonista con una civilización primitiva, *decaída por el matriarcado* culmina con su enamoramiento de la magnífica Antonia. Un enamoramiento en el que, aunque ella permanece en un estado natural poco menos que animal, él introduce el elemento civilizador: una ceremonia de matrimonio *sui generis*. Aunque, afirma, no le escandaliza el unirse a una mujer con la que no está casado - en su vida de marino lo ha hecho a menudo -, en cuanto siente que se trata de amor verdadero le *repugna* practicar el *amor libre*, e improvisa un rito personal. Cuando se desvela, en el epílogo, el marco narrativo en que toda la ficción es posible, el ensueño, la verdadera Antonia introduce un comportamiento conyugal más convencional.

Puede decirse que *Clavijo* nace de la indagación de un suceso amoroso, el supuestamente ocurrido entre una hermana de Pedro Agustín Carón de Beaumarchais y el escritor canario. Aunque la intención principal del autor es la de mostrar los mecanismos de transposición de la realidad a una obra de ficción, y, en todo caso, ofrecer un panorama de época, de ambiente, Ricardo Baroja contrapone la supuesta concepción francesa del amor, galante y tolerante, quizá más superficial, y la española, *pasión bárbara, egoísta y celosa*, heredada *de los moros*. La visión del elemento femenino en cada una de las

versiones varía : la damisela inocente, indefensa, cuya buena fe es traicionada por el amante infame, en la del francés - por interés personal - y en la de Goethe - por interés estético -. La versión de Ricardo Baroja, más práctica y realista, asume la importancia, activa, de la mujer en las relaciones amorosas, tanto en las clases más elevadas - María Luisa Carón, la criolla Paulina -, como en las populares - Urbana Lobillo -¹⁷⁴⁸.

En *Carnashu*, a pesar del título, la esposa de Sanchotena, como el tema amoroso, tienen un protagonismo muy escaso ; como no sea en el valor de su permanencia a lo largo de los años, en la fidelidad. Su presencia tiene la misión de humanizar la narración de sucesos históricos. En *Los dos hermanos piratas*, novela sobre la crueldad humana, el amor es únicamente contrapunto que modela, incluso cambia radicalmente - aunque por poco tiempo -, el carácter terrible, decidido y violento del pirata Hazher Barbarroja. Ante Colthum se siente apocado, tímido, respetuoso. En este caso se establece además, por parte del protagonista masculino, un paralelismo entre el comportamiento de la esposa y de la madre, María *la Roja* ; lo que le da cierto tinte edípico, que, por supuesto, no se desarrolla. Pero tras la muerte del elemento dulcificador, la crueldad crece y se acentúa ya irremisiblemente.

En definitiva, el tema del amor asoma con frecuencia a las páginas de Ricardo Baroja, tanto como tema en sí, cuanto, especialmente, como complemento narrativo de otros. Lo trata como realidad oscilante entre dos

¹⁷⁴⁸ Esa influencia se limita, en España, al ámbito de lo personal, mientras que en Francia, proverbialmente, alcanza a cuestiones de mayor trascendencia : vida pública, economía, política...

polos opuestos: lo convencional, dentro de los cauces de lo socialmente establecido, y los comportamientos más atrevidos o escandalosos, enfocados más o menos directa o eufemísticamente. De esta manera, el matrimonio cobra importancia fundamental: es la pauta de normalidad, el paso que perfecciona el amor y da paso a la maternidad y a la familia. Hay cierto intento de análisis de las relaciones conyugales, por ejemplo, en *La nao Capitana*: antes de la boda, el novio es el esclavo de los más nimios caprichos de la amada, pero *una vez verificado el matrimonio se cambian las tornas y la mujer pasa a ser la esclava adorada por el marido*¹⁷⁴⁹. Es posible que incluso muy lejos del siglo XVI, este somero análisis tenga su parte de verdad. En *Clavijo* se describe cierto juego del matrimonio entre jóvenes de un círculo literario, entre los que está Goethe, con alguna más crudeza: *si antes (durante el noviazgo) todo había de ser arrullo, ternura, galantería, ahora ellas fingirán despego, indiferencia, y ellos adoptarán el aire aburrido, característico en el marido hastiado*¹⁷⁵⁰. En una línea semejante, sin perder de vista el enfoque de época, cierto análisis social: en *Clavijo*, uno de los personajes defiende a ultranza el matrimonio de conveniencia, y en *Fernanda* -, aunque el autor puntualiza que desbarra, don Remigio considera que éste es el modo más seguro de que se malogre un artista. Sí se observa, en algunos casos, una leve crítica, amable y superficial, contra cierta hipocresía ante los temas más escabrosos.

¹⁷⁴⁹ OO. SS., p. 504.

¹⁷⁵⁰ OO. SS., p. 1019.

Aunque la profundización psicológica de los personajes es escasa, como señalamos en otro lugar, en este sentimiento en concreto, el amoroso, sí se ahonda algo más, a través de teorizaciones del narrador o de algún personaje. Podemos hablar de cierto esbozo de estudio de la psicología del amor y de la mujer, en sentido genérico. Sobre todo en *Los tres retratos* : la mujer es siempre vanidosa y le gusta que sus pretendientes le digan cosas agradables, e incluso le agradan los piropos que le dedican por la calle ; pero, sobre todo, quiere que su enamorado *la halague con sus transportes amorosos*¹⁷⁵¹. El enamorado es incapaz de ser objetivo con la persona amada, pues hasta sus defectos le parecen virtudes¹⁷⁵², y la conversación para él más interesante es la que trata de sus sentimientos¹⁷⁵³. *Porque sí* es el resumen de todos los argumentos que hacen que una persona se enamore¹⁷⁵⁴. También en *Fiebre de amor* : a todas las mujeres les gustan las declaraciones amorosas¹⁷⁵⁵ ; en ciertos casos, con una mujer, es más rentable hacer uso de cierta violencia que de la persuasión¹⁷⁵⁶ ; una mujer poco agraciada que defiende su honor lo hace con muy poco entusiasmo si se trata de un *buen mozo*¹⁷⁵⁷ ; en las mujeres, un noviazgo puede ser el medio de dar envidia a una amiga¹⁷⁵⁸... En *Fernanda* se destaca el pudor de los sentimientos

¹⁷⁵¹ *OO. SS.*, p. 392.

¹⁷⁵² *Op. cit.*, p. 386.

¹⁷⁵³ *Op. cit.*, p. 382.

¹⁷⁵⁴ *Op. cit.*, p. 406.

¹⁷⁵⁵ Madrid, Caro Raggio, 1021, p. 60.

¹⁷⁵⁶ *Op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁵⁷ *Op. cit.*, p. 130.

¹⁷⁵⁸ *Op. cit.*, p. 123.

femeninos, que hace que se ceda la iniciativa amorosa al hombre¹⁷⁵⁹; en *Bienandanzas y fortunas* se alude a cierta *terapia* conyugal: en la época y el ambiente descritos, las diferencias se resuelven *a estacazo limpio*¹⁷⁶⁰, y, en ese mundo depravado, corrupto, la mujer vieja ya para el amor, se convierte en alcahueta de las jóvenes¹⁷⁶¹. En *Clavijo*, a propósito de María Luisa Carón, se nos dice que *la cólera de la mujer burlada es, casi siempre, amor disfrazado*¹⁷⁶². Como vemos, un cierto esfuerzo por parte del autor en desvelar el carácter y la psicología femenina.

7. 3. 4. 3. Tema de España. Historia.

Como corresponde quizá a un escritor de su época, y respondiendo desde luego a gustos e intereses muy personales y arraigados, Ricardo Baroja trata en numerosas ocasiones, exclusivamente, temas de la historia de España. En el Prólogo de *Los dos hermanos piratas* nos aporta una clave que puede explicar esta selección, para ésta y las demás novelas: *La escribo porque la mitad de la sangre de estas dos fieras era española y porque mucha sangre y muchas lágrimas españolas hicieron derramar*. Suponen, efectivamente, un interés por el pasado que suele revertir en el presente, y relaciona, si bien, de nuevo, de manera asistemática, sin una tesis que defender, con el ser hispánico. Así, por ejemplo, el imperio español, desde las raíces de su formación, con la colonización de América, hasta su decadencia, con el CONDE DUQUE DE OLIVARES, desde el

¹⁷⁵⁹ OO. SS., p. 221.

¹⁷⁶⁰ OO. SS., p. 767.

¹⁷⁶¹ *Ibid.*

¹⁷⁶² OO. SS., p. 1009.

esplendor de CARLOS I hasta los intentos de regeneración en el siglo XVIII. Son los momentos de la historia de España que se privilegian, y los que, según se deduce, el autor considera fundamentales en el devenir de lo hispánico. De él se destacan circunstancias como la división en castas de la sociedad española : castas religiosas - cristianos, judíos y moriscos -, sociales - nobles y pueblo llano ; *perlutas* y *agotes* ; navegantes y campesinos -, etc. ; pero que, en ocasiones de necesidad, han sabido superar las diferencias y han caminado hacia el mismo lugar. Esa es la herencia que ha recibido la España contemporánea.

Las novelas de contenido verdaderamente histórico, menos fantástico, son *Clavijo*. Tres versiones de una vida, *Los dos hermanos piratas*. *Cuento del mar Mediterráneo*, *Carnashu* y, algo distinta, *Bienandanzas y fortunas*. La primera de ellas analiza, como si de un ensayo se tratara, y recrea, como novela que es, un acontecimiento, supuestamente real, de la vida sentimental de don José CLAVIJO Y FAJARDO (1726-1806), ocurrido en el año 1764 : el fracaso de sus relaciones amorosas con María Luisa Carón, hermana del dramaturgo francés Pedro Agustín CARÓN DE BEAUMARCHAIS (1752-1802). Este hecho, según COTARELO¹⁷⁶³, le llegó a dar *mayor celebridad que sus obras*. Ricardo Baroja lo convierte en recreación personal novelada en la tercera de las versiones. En las otras dos reproduce, a su manera, otras dos que se hicieron sobre el tema, las más importantes¹⁷⁶⁴ : la del propio Beaumarchais, contenida en el cuarto volumen de sus *Memorias*, como *Fragmento de mi viaje a España* (1774) ; y la de

¹⁷⁶³ Emilio COTARELO Y MORI, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, p. 45 ; en cita de S. de la NUEZ, *José Clavijo y Fajardo (1726-1806)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

¹⁷⁶⁴ Hubo más : S. de la NUEZ, *op. cit.*, p. 15 y ss.

GOETHE, en su drama del mismo año 1774, *Clavijo*¹⁷⁶⁵. Esta novela, en que se enfrentan concepciones de vida en parte semejantes, en parte contrapuestas - la española y la francesa -, desmitifica en cierto modo la visión de Europa, tan humana, tan interesada como cualquiera, y ante la que España, sin ser perfecta, no tiene por qué sentirse inferior.

Los dos hermanos piratas novela la vida y el entorno de las hazañas de los terribles Barbarroja. Fueron la fundamental amenaza turca contra el mundo cristiano en el siglo XVI, a las órdenes de Suleimán *el Magnífico*. Abarca desde unos años antes del nacimiento de los cuatro hermanos, y se centra en las andanzas, primero, de Arudj (Horuc); y después en las del Barbarroja por excelencia, Hazher (o Haradin), apodado por el mundo islámico *Khair ed Din*, el *Bien de la Religión*. Toda una época, que continúa las andanzas del pirata legendario que fue Jasón¹⁷⁶⁶, que acaba en 1556 con la muerte de Barbarroja, y que se prolonga aún, en la narración, unos años más. Cita como fuentes a *cierto historiador*, al que critica, por su tono de opereta¹⁷⁶⁷, a Pedro de BOURDELLES, señor de BRANTÔME¹⁷⁶⁸, y a Nicolás AMELOT DE LA HOUSSAYE. En todo caso, se recrea el equilibrio de fuerzas en el Mediterráneo de la época, entre turcos y cristianos, relacionándolo, siglos después, con las luchas clásicas -

¹⁷⁶⁵ Para la historia de su génesis, el fragmento autobiográfico del autor alemán *Poesía y verdad*, donde explica cómo la compuso en ocho días.

¹⁷⁶⁶ *OO. SS.*, pp. 1219 y 1354.

¹⁷⁶⁷ *Los dos hermanos piratas*, *OO. SS.*, pp. 1284, 1285.

¹⁷⁶⁸ A BRANTÔME lo conocemos por sus crónicas de la vida europea y española del siglo XVI, recientemente publicadas por Mosand (*Gentilezas y bravuconadas de los españoles*, Madrid, Mosand, 1997). Ricardo Baroja lo cita en numerosas ocasiones (*Los dos hermanos piratas*, *OO. SS.*, pp. 1297, 1322, 1341, 1348), para rebatir su versión acerca de diferentes extremos de la huida de los piratas protagonizada por Julia de Gonzaga, que evitó su secuestro por Barbarroja; o de diversas actuaciones bélicas de Andrea Doria. Se refiere a él como *grandísimo cinico* (*Op. cit.*, p. 1322) y como *maldiciente* (*Op. cit.*, p. 1348).

batallas del golfo de Ambracia, el 1 de julio del año 35 a. C., batalla de Actium del año 31 a. C.¹⁷⁶⁹ -. Carlos I a la cabeza de los cristianos, divididos, sin embargo, por la ambición del rey francés, Francisco I. El enorme y generoso esfuerzo llevado a cabo por los españoles - que, obviamente, tampoco carecían de intereses -, lleva a una reflexión sobre la sinceridad de las guerras llamadas de religión, en las que la ideología o las creencias no son más que un pretexto para encarnizadas luchas de poder. Equipara en esto a los dos bandos, pues denuncia también en el musulmán el uso que se hace de la buena fe de las gentes sencillas por los poderosos¹⁷⁷⁰.

Carnashu, con el pretexto autobiográfico y del relato del ascenso social que proporciona Gracián de Sanchotena, narrador y personaje a la vez, se novelan, parcialmente, las guerras hispanofrancesas del siglo XVII, bajo el reinado de Felipe IV : el sitio de Fuenterrabía, en 1638, y, pocos años después, el ataque a Cataluña. Todo concluye en 1659 con el matrimonio entre la infanta María Teresa y el rey de Francia. La labor de investigación previa que Ricardo Baroja debió de hacer es especialmente evidente en estas dos novelas. Por supuesto, la ficción novelística no se subordina a ella, y, por tanto, es fundamental la selección y reordenación realizadas por el autor. En boca del narrador protagonista, se ofrece cierta reflexión al final de la obra : la imparable

¹⁷⁶⁹ OO. SS., p. 1319.

¹⁷⁷⁰ *El sentido moral de los monarcas y de sus gobiernos suele estar muy por debajo de la moralidad que impera en el patio de un presidio, entre los más conspicuos ladrones y asesinos. Y quizá los pueblos piensen y sientan de la misma manera que sus monarcas y sus gobernantes (Op. cit., p. 1328) ; Ese crimen, cometido desde que el mundo es mundo, que consiste en conducir a miles y miles de desdichados al combate, al martirio, a la desesperación y muchísimas veces a la muerte, sin que sepan por qué combaten, por qué son martirizados, por qué lloran, por qué van a morir, ¿es perpetrado, quizá, por los dos almirantes ? (...) (Op. cit., p. 1341).*

decadencia de España, la desilusión, la soledad, el aislamiento, han venido a sustituir al espíritu colectivo emprendedor, aventurero, entusiasta de unos principios o religiosos, o políticos.

Bienandanzas y fortunas dice basarse en un código de Lope GARCÍA DE SALAZAR titulado *Bienandanzas e buenas fortunas*¹⁷⁷¹, que trata, entre otros temas, un episodio de las feroces guerras de los linajes, en las que participó, y que durante siglos ensangrentaron las tierras de Vasconia¹⁷⁷². Transcribimos completos los fragmentos que parecen haber sido fuente de la novela, y en los que hemos destacado los acontecimientos fundamentales, respetados por Ricardo Baroja en una novela que amplía, novelándola y ambientándola, la historia básica :

DE COMO/ FUERON LEUANTADAS LAS ENEMISTADES
EN LA/ TIERRA DE ALAUA ENTRE MENDOÇA Y GUEBARA/ E
LA CAUSA DELLAS/

Contado ha, la ystoria de los li/najes de Mendoça e de Guebara,/ e como suçedieron e multiplicaron/ alli en la dicha tierra de Alaua, entre los/ cuales Recreçió Riesgo e contienda sobre/ qual valería más, e por amansar este/ fecho **casó don Ynjgo de Guebara**, que a/ la sason era mayor, **con hermana de don Lope/** Gonsales de Mendoça, que otro si, a la sason era/ mayor de los de Mendoça, e el diablo que/ Rebuelue tales cosas, pesandole con /el bien, esta hermana de don Lope Gonzales, vinose que / rellar a el, desiendo quel su marido yanta/ va e çenaba con ella, e se yba acostar/ con **una mançeba** que tenja, e por esta cau/ sa creçió tanto desamor, quel dicho don Lope/ Gonzales, **por le dar valdon, dormjó con la dicha/ su hermana**, e despues buscó achaque sobre/ la demanda de los bienes quel don Ynjgo/ avia leuado con ella para que los tornase,/ pues quel la avia dexado, e tornado todo,/ quedole de tornar vna **vosina** que era/ mucho famada, de vn cuerno de vna/ vaca que dixo el de Guebara que gela di/ era don Lope gonzales en dote, e jugaron los/ Alcaldes de las Hermandades de Alaua, que/ **jurase don Ynjgo de Guevara en Santa Maria/ de Estibaris con**

¹⁷⁷¹ GARCÍA DE SALAZAR, Lope, *Las bienandanzas e fortunas* (edición facsimil y del texto completo por Ángel RODRÍGUEZ HERRERO), vol. 4, Bilbao, Diputación de Vizcaya, 1967. Son varios los fragmentos que pudieron inspirar a Ricardo Baroja. Así, en el Libro XX, sobre la casa y linaje de Mendoza (pp. 32-34, 37) ; en el Libro XXI, sobre la casa y linaje de Guevara (pp. 69-72) ; Libro XXI, sobre los linajes de Oñaz y Gamboa, pp. 68-74 ; y, muy especialmente, en el Libro XXIII, p. 249 y ss.

¹⁷⁷² OO. SS., p. 711.

dose fijos dalgo, e junta/ dos en aquella Yglesia todos, e fecho el / dicho juramento, don Lope Gonzales, como era/ ome mucho grandioso e soueruiro, toujen/ dose por ynjurado, por aquel don Ynjgo/ avia salido con su demanda, e con duras/ palabras, que en vno ovieron, desafiolo/ para pelear **en la sierra de Arrato**, e/ don Ynjgo reçiujolo e partieronse asi por/ que alli no los dexaron pelear.

DE LA // PELEA QUE OVIERON LOS DE MENDOÇA, E DE GUE/ BARA EN LA SIERRA DE ARRATO, DONDE LOS DE MEN/ DOÇA FUERON MUERTOS E VENÇIDOS/

Desafiados estos don Lope Gonzales e don/ Ynjgo, e aplasado su campo para dia/ cierto, segund dicho es, e buscadas/ sus parentelas, e estando el dicho don Lope Gonzales/ con los suyos en el dicho campo, apareció el/ dicho don Ynjgo de Guevara de la otra parte, con/ mucho mayores campañas quel don Lope Gonzales/ tenja, por quanto venjan con el todos los me/ jores del linaje de Gamboa de Gujpuscoa, por que eran de vn vando, como dicho es, e los/ avia llamado calladamente, e don Lope Gonzales,/ no lo toujendo en tanto no llamó a los One/ sinos, cuydando que no vernjan los dichos Gamboy/ nos, e como vieron los Mendociños, dixieron/ le a don Lope Gonzales que lo auja engañado su/ cuñado don Ynjgo, e el no gelo quiso oyr./ **Dixole don Lope de Mendoça, fijo de don/ Ynjgo, el que se encorró en la cueva de V/ daya, que era casado con su hija. Señor, estas/ gentes tantas malas serian de sufrir, e vaya/ mosnos ençima de aquella sierra que esta/ açerca, e recojamos alli fasta que llamades/ gentes de Ones, que disen que ya vienen detras/ de sus vesinos, e oydas estas palabras, don Lope/ Gonzales le dixo con muchas duras palabras./ Por cierto don Lope bien parece que sodes yer/ no, que si fijo fuerades, no me dixierades,/ que dexando el campo echase a fuyr sin feri/ das, e mal dicha sea la hora que yo tal fija/ engendre. E dixole este don Lope, su yerno./ Señor, pues vos asi los pensastes e dezides,/ veremos quien fuyrá yo el primero, e des/ caualgó del cauallo, e echole vnas su/ eltas a las manos e a los pies, e con ella/ entró en la pelea**, e juntaronse todos en/ braua pelea, a donde cayeron muertos mu/ chos de ambas partes, e como los Gam/ boynos eran gentes lijeras, e armados/ de la marisma de la mar, e mucha ballestes/ ria, fesieron mucho daño en los cau/ llos de los de Mendoça, e morieron alli don/ Lope Gonzales, e don Lope, su yerno, e todos los/ de su linaje que algo valian, e otra mucha/ gente de la su partida, e los que escaparon/ fuyeron muy pocos, que eran quedados e queda/ ron alli muertos los dichos don Lope Gonzales e/ su yerno, e todos los de su parte, que alli mo// rieron en derredor del, e cogieron los Gue/ vareses el campo, e **tomaron el braguero/ de don Lope Gonzales, donde yasia muerto, que tenja/ en las bragas, segund se acostumbrauan en/ aquel tiempo, e leuaronlo a vender al mercado/ de la villa de Vitoria en vno**, con otras co/ sas que alli aujan tomado, e ovieron por mal/ las gentes contrarias e los comunes el ven/ der del tal braguero de aquel noble cau/ llero.

DE COMO DIEGO FURTADO, FIJO DE DON LOPE/
GONZALES DE MENDOÇA, QUE LLAMARON MANTOLUÇA,
MATO/ A DON YNJGO DE GUEBARA, QUE AUIA MUERTO A/
DON LOPE GONZALES, SU PADRE./

*Muerto este don Lope Gonzales, segund/ dicho es, quedó del **vn fijo pequeño le/ gitimo de çinco años**, e leuolo/ furtado vna su ama a Nauarra veyendo/ que lo andauan a buscar para despoblar los/ de la tierra, e llamauanle don Diego, e quedó todo/ el mando de la tierra en el dicho don Ynjgo de/ Guebara, e en los de su partido, fasta que/ creçió aquel su fijo que llamaua don Diego, e por/ que lo leuaron furtado, llamaronle don Diego Fur/ tado, e desto les quedó a su linaje el nombre/ de los Furtados, e seyendo ome, e mucho va/ liente, envió desafiar al dicho don Ynjgo/ de Guebara por la muerte del dicho su padre./ e vino calladamente con mucha gente, de no/ ches, con luna, e toujendolo espiado de vno/ que andaua con el por que echara al trigo por/ el camino fasta la puerta de la casa don/ de dormja, ca Reçelándose mucho, non dormja/ donde cenaua, e como fallaron el Rastro del/ trigo, **començaron a quebrar las puertas/ e como lo oyo don Ynjgo de Guebara, ar/ mose e subió en su cauallo**, e dixo quien es/ tá ay fuera que acá quiere entrar, e dixo/ le don Diego Furtado, yo so don Diego Furtado a quien/ tu mataste su padre, e leueste vender el/ su braguero a la Villa de Vitoria, e yo que/ rria leuar la tu caueça aquel mercado en/ lugar de aquel braguero, e como esto oyó/ don Ynjgo, dixole, por çierto tu as grand/ Rason de lo faser, ca yo corté la caueça/ a tu padre, e que tu cortes la mja faras/ Rason si podieres, pero no te trauajes de/ quebrar las puertas que yo saliré allá, que no/ so yo ome para espuelas/ al cauallo, **e dio de la frente de la caueça/en el vnbral de la puerta**, e cayó muerto/ entre ambas las partes, e cortole aquel don// Diego Furtado la caueça yogujendo muer/ to, e mató a todos los que con el eran, e enbio/ la dicha caueça a vender al mercado de la/ dicha villa de Vitoria en el mesmo lugar/ que se vendió el braguero del dicho don Lope Gonzales/ su padre, e apoderose en la natura/ lesa de sus antecesores, e quedaron enemj/ gos capitales estos dos linajes de Men/ doça e de Guebara en todos los tiempos pasados¹⁷⁷³.*

Históricamente, fueron combates que se desarrollaron sobre todo en Vizcaya y en Guipúzcoa, durante los siglos XIV y XV. La sociedad se organizaba en un tipo de familia extensa, que se unía a su vez en grupos más amplios, los linajes o parentelas, que agrupaban a los consanguíneos por fuertes vínculos de solidaridad. Por encima de los linajes estaban estos bandos,

¹⁷⁷³ Lope GARCÍA DE SALAZAR, *Op. cit.*, pp. 249-252.

agrupaciones de linajes del mismo tronco. A la cabeza de los banderizos estaba el pariente mayor, que fundamentaba un régimen señorial típico. Los dos bandos rivales, oñacinos y gamboínos, sostuvieron feroces combates durante largo tiempo, que dieron lugar a interpretaciones fantásticas¹⁷⁷⁴. Ahora bien, en un anacronismo reconocido, tanto del original como de la novela de Ricardo Baroja, se ambienta en tiempos de Juan II de Castilla, en el siglo XV : María y Lope de Mendoza leen a Gonzalo de BERGE y al ARCIPRESTE DE HITA, y conocen la obra de Juan de MENA, Fernán PÉREZ DE Guzmán, Fernán PÉREZ DE CIBDARREAL, y del *ilustre pariente*, Íñigo LÓPEZ DE MENDOZA. Pero el tiempo en que realmente pudo ocurrir la acción histórica es muy anterior, de cientos de años antes, cuando las dos estirpes enemigas no habían salido todavía de la tierra vascongada¹⁷⁷⁵. Es decir, que el ingrediente realmente histórico de esta novela es ambiguo y relativo. Más allá de una utilización de los datos, que está presente en otras novelas, aquí se trata de una manipulación consciente ; con fines artísticos, naturalmente. Los acontecimientos principales, bárbaros y primitivos, dice, son mucho más antiguos. La perspectiva desde la que se ofrecen, a través de los personajes de María y Lope, cortesanos, cultos y civilizados, es del siglo XV. Aunque no se extraen conclusiones de ningún tipo, podemos deducir que se trata de una reflexión acerca del modo de ser vasco, orgulloso y violento, frente al castellano¹⁷⁷⁶, y del modo de ser, también

¹⁷⁷⁴ Julio VALDEÓN BARUQUE, *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, Siglo XXI editores, 1983 (4ª edición) ; capítulo VI : *El siglo XV. 5. Los banderizos vascos* (pp. 200-209).

¹⁷⁷⁵ *OO. SS.*, p. 712.

¹⁷⁷⁶ - ¡No, hombre, no ! Los castellanos son descendientes de los vascos. Los que ahora viven en tierras de Castilla, en Cataluña y en los Aragones, en Valencia y en Andalucía parlavan vascuence. Y quien dijera otra cosa falta a la verdad,

peninsular, primitivo, atemperados uno y otro por el paso del tiempo y por las mezclas raciales.

No conocemos ningún texto de reflexión de Ricardo Baroja acerca del tema de la historia de España, por lo que establecer su opinión al respecto con la simple base de las novelas, escasamente sistemáticas en su exposición, será siempre arriesgado. No parece erróneo, sin embargo, relacionar su interés por los siglos XVI y XVII - no sólo en *Los dos hermanos piratas* y *Carnashu*, sino también en *La nao Capitana* - con su interés por la aventura, como épocas en que se desarrollaron personalidades intrépidas, llenas de heroísmo o audacia, y en las que podría sentirse más a gusto una personalidad sedentaria que dejase volar su imaginación. Algo más complicado es, en general, el relacionarlo con un análisis ideológico del pasado, en línea con el del regeneracionismo o el del noventayochismo, con una transposición al presente de las posibles conclusiones que, desde luego, explícitamente, no se hace. En *Los dos hermanos piratas*, de fondo, está el papel de España en el orden político mundial, con Carlos I, frente a las otras potencias; y como aglutinante del mundo cristiano frente a la amenaza turca. Un mundo en equilibrio inestable: una convivencia popular entre las diferentes confesiones, variablemente pacífica, y unas creencias usadas como arrojadiza arma política. El momento de construcción de esa España lo trata Ricardo Baroja en una novela fantástica que transcurre en el siglo XVI: *La nao Capitana*. Es el momento del esfuerzo y de la ilusión, de la

¡recontra! Porque cuando los romanos sobre España cayeron, habla y costumbres impusieron a esos desgraciados. (OO. SS., p. 717); *En la corte, piensa Lope, habrá sin duda intrigas, luchas, hasta crímenes; pero no tan bárbaros, tan repetidos, como en la desdichada tierra de Vasconia.* (Op. cit., pp. 741, 742).

esperanza puesta en la grandeza de la misión al otro lado del Atlántico : la creación de una España nueva, grande y poderosa, capaz de luchar contra *el francés, el inglés y el holandés*. Hagamos notar que Ricardo Baroja parece interesado en esta faceta del nacionalismo hispánico histórico : ganarle la partida a los enemigos tradicionales. También en *Aventuras del submarino alemán U...* se habla de cierta venganza por el desastre de Cuba¹⁷⁷⁷, por poner otro ejemplo. Pero no tanto en el aspecto expansionista o imperialista de la cuestión. Prefiere analizar el modo generoso, doloroso ; en definitiva, humano, en que se lleva a la práctica la gesta. En primer lugar, como fruto de la diversidad de los pueblos que componen España - gallegos, vascos, andaluces, catalanes, castellanos, andaluces...-, unidos *en el sentir*, en un proyecto común que les inspira en la realización de *grandes cosas y grandes pueblos*¹⁷⁷⁸. Aunque no se detallan los ideales subyacentes, parece que lo fundamental sea la unidad de sentimientos entre los españoles, y la síntesis superadora, ya como algo distinto, que serán los pueblos americanos. De esta manera no se hace perdurable la hegemonía - en el sentido de dominación - hispana en América ; aunque tampoco se contempla la perspectiva de los pueblos americanos. En segundo lugar, la empresa americana se construye a costa del sacrificio, del dolor cotidiano, de las gentes sencillas : han abandonado su patria para sufrir grandes penalidades, sin ninguna garantía ni de éxito ni de beneficio. Muchas han sido las vidas que han refrendado la presencia española en América, como se señala

¹⁷⁷⁷ Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 14.

¹⁷⁷⁸ *La nao Capitana*, OO. SS., pp. 471, 472.

en una imagen de gran belleza : *sus cadáveres* (los de los campesinos españoles), *arrojados por la borda, parecen tomar posesión del mar en nombre de España*¹⁷⁷⁹. Es, de alguna manera, la unamuniana intrahistoria subyacente a los grandes hechos del pasado. En tercer lugar, y aquí se introduce ya el tema de España como problema actual, que hunde sus raíces en la historia, la mención de que el gran esfuerzo económico y demográfico que se le exige a toda una nación va a repercutir gravemente en su economía posterior; de modo que, las generaciones empujadas a la emigración por culpa de la miseria, no van a detenerse. Nuevamente Ricardo Baroja no hace un análisis del problema, ni sistemático ni de ninguna otra clase : quizá no lo consideró adecuado para el género novelístico ; quizá le atrajo más la grandeza, la cierta inutilidad, la enorme generosidad de esos actos, sustentados por individuos del pueblo, humildes y *sufridos*, en quienes descansó todo el peso de la colonización.

Como no podía ser menos, en la citada *unidad de sentir* intervienen factores conscientes, como la unidad lingüística¹⁷⁸⁰ y la unidad religiosa. Tripulantes y pasajeros sienten su identidad cultural colectiva, frente al morisco Abdalá y sus planes de motín para dedicar la nave a la piratería. Cualquier otra rencilla o desavenencia se olvida para hacer frente común al enemigo. En *Los dos hermanos piratas*, como hemos dicho, se produce sin embargo cierta desmitificación de la religión como elemento real de unidad : quizá no tanto en el nivel popular, donde todavía una mayoría - que no una totalidad - conserva

¹⁷⁷⁹ *Op. cit.*, p. 515.

¹⁷⁸⁰ *Op. cit.*, p. 459.

sus creencias de buena fe ; pero sí en el nivel del poder, o de una conciencia política mayor : en ese caso la religión es instrumento de dominio, de manipulación y de transacción. Así lo demuestran tanto los personajes cristianos como los musulmanes : Francisco I y Hazher Barbarroja, por citar dos ejemplos muy claros para el autor. En *La nao Capitana* aún se da otra visión de la religión : una religión abierta y tolerante, más humana, capaz de adaptarse a los nuevos tiempos y a la nueva tierra. La representa el padre Aspiazu, con su indulgencia hacia los pecados carnales ; es quizá la versión americana y moderna que Ricardo Baroja imagina.

En otro sentido, hay además una confianza en la fuerza de los individuos como base del poder colectivo. Así lo demuestra la formación de un tribunal popular para juzgar a los amotinados en *La nao Capitana*, presidido por un crucifijo, los Evangelios, la bandera de la nave y una espada, y por el capitán Arcaute ; e integrado por marinos y campesinos, como representantes legítimos de los oficios de España. Uno de ellos, el labrador Rui Gutierre del Burgo, ya había sido alcalde en su tierra, e impartió justicia *según su leal saber y entender, con arreglo a su conciencia, a costumbre y ley del país*¹⁷⁸¹. En *Carnashu*, Gracián de Sanchotena está orgulloso de su nombre, *no ilustre pero sí respetado*¹⁷⁸² ; ha sido varias veces corregidor de la villa de Vera, y asesora a sus vecinos en lo que puede¹⁷⁸³. En el siglo XVII, en la novela citada, Sanchotena mantiene vivo aún el espíritu renacentista español : el heroísmo, el deseo de ascenso social a través de

¹⁷⁸¹ *Op. cit.*, p. 564.

¹⁷⁸² Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 110.

la milicia, y el orgullo de las propias acciones en favor de la patria frente a la fuerza invasora extranjera. Pero ya en esta época decae el triunfalismo. El personaje, ya viejo, reflexiona sobre los *desagradables acontecimientos que agobian a España*¹⁷⁸⁴. Don Quijote, personaje preferido por Gracián, se hace símbolo de un país *maltratado, escarnecido y traicionado por propios y extraños*¹⁷⁸⁵. Es ya un país decadente, abandonado al desgobierno de tristes monarcas, cuya imagen, patética, es la de Felipe IV. Es entonces el momento del repliegue hacia lo íntimo y personal, el momento del abandono de las empresas ideales, que quedan tan lejos; y de las que la guerra de Fuenterrabía, finalmente lo comprende, no fue más que un fallido y desesperado intento final.

En *Clavijo*, que transcurre en pleno siglo XVIII, se nos ofrece como irremediable, perteneciente a su idiosincrasia, el aspecto más *torvo* de España; por encima, incluso, de la visión más casticista de algunos¹⁷⁸⁶, y por encima de la influencia suavizante e ilustrada de los franceses y del resto de los europeos en general. Además, como antes señalábamos, tampoco en ellos está la panacea de la perfección. Sus corruptelas y el espíritu de superioridad con que vienen a España, creyendo que *cualquiera puede cometer atrocidades bajo la protección de un poderoso*¹⁷⁸⁷, contradice su pretendido racionalismo y bienhacer. De modo que Ricardo Baroja viene a poner cierto orden: si bien en España falta mucho por mejorar - obras públicas, instrucción, difusión de la cultura en general y de la

¹⁷⁸³ *Op. cit.*, p. 161.

¹⁷⁸⁴ *Op. cit.*, p. 160.

¹⁷⁸⁵ *Op. cit.*, p. 167.

¹⁷⁸⁶ *España está perdida entre gabachos, italianos y demás gentes de extranjería*, OO. SS., p. 1057.

periodística en particular, etc. -, no estamos, estábamos, tan atrasados como los extranjeros creen. Tampoco respondemos a los tópicos acuñados : no somos tan apasionados como se dice, por ejemplo¹⁷⁸⁸. Ni ellos tan adelantados como pretenden. Más aún, el espíritu de la razón, en la novela, fracasa tanto en el español, indeciso, como en el francés, interesado. Ese aspecto *torvo* de nuestra supuesta personalidad colectiva no es tan erróneo, al fin, si los más racionalistas tampoco funcionan.

Es cierto que en Ricardo Baroja despierta cierta curiosidad la idiosincrasia de los pueblos, las posibles constantes que definen a las naciones. Por supuesto, como ya hemos dicho, no está de acuerdo con ellas por lo que tienen de tópicos ; pero sí les reconoce cierta parte de verdad. Ya hemos mencionado, a propósito de *Clavijo*, el contraste de los caracteres hispano y francés : la sobriedad severa frente a la suavidad risueña, acordes con los paisajes respectivos de ambos países¹⁷⁸⁹. En *Aventuras del submarino alemán U...* establece alguna comparación entre los latinos y los germanos, sin definir por parte del personaje protagonista tampoco ningún tipo de superioridad de unos sobre otros : la falta *de gracia* de los segundos frente a los primeros¹⁷⁹⁰, y la manera de trabajar de los obreros de una y otra raza, con una visión que quizá

¹⁷⁸⁷ *Op. cit.*, p. 1090.

¹⁷⁸⁸ Así se aseguraba en *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 74.

¹⁷⁸⁹ *OO. SS.*, p. 1045 y ss.

¹⁷⁹⁰ (...) *Estos condenados, aunque todo lo hacen bien, parece que lo van a hacer mal*(...). (Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 136).

nos sorprenda¹⁷⁹¹. En *La nao Capitana*, la admiración y el reconocimiento al saber hacer de los ingleses en la navegación, a pesar de la tradicional rivalidad, si no odio¹⁷⁹².

Queremos tratar, finalmente, el tema de la educación como índice de la reflexión sobre el progreso y la superación de la decadencia española : sí está en otras novelas diferentes de las históricas, concretamente en su vertiente femenina, para la que se recomienda, en el presente del autor, una visión más práctica y realista, más útil, que permita una cierta emancipación y una total realización personal. De no haberla tenido se queja la simpática Emilia en *Fiebre de amor*, pese a que demuestra una inteligencia fuera de lo común. Una formación como la que desearía Afrodisio Castro para su hija en *Pasan y se van*. Pero no todos los personajes femeninos siguen esta pauta, como de hecho no la seguían la mayoría de las mujeres de la época. Y en nuestro autor no pasa de ser una simple referencia.

Ya que de la historia de España se deducen consecuencias válidas para el presente, escasas por la falta de sistematización, veamos si el análisis de la coetaneidad aporta alguna nueva idea. En el tema artístico hemos visto que sí hay una intención crítica, constructiva, reformadora. En los demás campos perdura el mismo propósito de mostrar los errores, pero más bien con una actitud desengañada, sin esperanza en la regeneración. Por todas partes se señalan defectos y corrupciones, aunque sin angustia aparente, adoptando un

¹⁷⁹¹ Los mecánicos /alemanes/ trabajan con una eficacia inverosímil. No tiene esa prontitud de los obreros españoles. Pero en sus manos, una palanca o una llave inglesa, son aparatos que sirven para todo. (Op. cit., p. 126).

¹⁷⁹² OO. SS., p. 545.

tono festivo, irónico, que quizá esconda pasiones más turbulentas. La política de conveniencia personal, de *chanchullos*, está presente en *Fernanda*, en *Fiebre de amor*, y en *Pasan y se van*. En la primera, en el partido conservador, al que pertenece don Leandro ; en la segunda, sin especificar, en la afinidad familiar que hace diputado al protagonista ; en la tercera, en el partido socialista, *panteón de todos los despechados*, en el que entra alguien tan despreciable y ridículo como Eduardo Fulgosio Ximénez de la Corta¹⁷⁹³ ; a ese mismo partido pertenece un político que, pese a su radicalismo teórico, adopta modales versallescos con quien le interesa¹⁷⁹⁴. La política es ideológicamente ambigua. El interés prima sobre las ideas, que suelen ser ambivalentes : un disfraz de liberalismo, de buen tono, que esconde un reaccionarismo total, mucho más productivo¹⁷⁹⁵. En general, la política se ve como algo falso y gesticulante, poco más que discursos grandilocuentes con que anonadar y engatusar a los incautos a los que se utiliza¹⁷⁹⁶. Incluso en el pasado : en *Los dos hermanos piratas* se denuncia el mecanismo de funcionamiento de los *partidos políticos*, semejante al actual : *si el partido del ministro exalta a Hazher Barbarroja, los del partido contrario le denigran*¹⁷⁹⁷.

En dos ocasiones se tocan cuestiones ideológicas más concretas. En *Aventuras del submarino alemán U...*, a través del doctor Herr..., se exponen las ideas imperialistas y racistas de los nazis alemanes. El narrador protagonista

¹⁷⁹³ OO. SS., p. 852.

¹⁷⁹⁴ Op. cit., p. 981.

¹⁷⁹⁵ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 45, 46.

¹⁷⁹⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 861.

manifiesta su horror ante ellas, aunque reconociendo que pueden suponer un cierto avance para España: aportarían una concepción racionalista de la historia, al aplicar un concepto de superioridad de objetivos, de evolución ascendente de la Humanidad, por encima del sentimiento patriótico de los pueblos, de miras más estrechas¹⁷⁹⁸. La novela está ambientada en la Primera Guerra Mundial, aunque tiene vigencia para la Segunda. Destaca, además, la constatación de una concepción nueva de la guerra, que se confirmará terriblemente en los años posteriores, como algo frío y tecnificado, desprovisto ya del romanticismo de siglos pasados¹⁷⁹⁹. En *La tribu del halcón*, a través de las vicisitudes de dos tribus prehistóricas, que el autor quiere con ideales traspuestos de la actualidad, parecemos asistir a la lucha entre una ideología liberal, basada en el individuo y la libre competencia (la de la tribu del Halcón), y otra colectivista, con una distribución general de bienes y desconocimiento de la línea de sucesión entre padres e hijos, con comunidad de las mujeres y los niños - la de los Lobos -. Aunque Ricardo Baroja se inclina por la primera, a la que dota de todo tipo de cualidades positivas, frente a la segunda, adornada de multitud de defectos, prevé una síntesis superadora por unión física entre ambas ; aunque sin especificar si se mantiene alguno de los presupuestos de la tribu vencida.

¹⁷⁹⁷ OO. SS., p. 1274.

¹⁷⁹⁸ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, pp. 76-80.

¹⁷⁹⁹ Como habrá visto el lector, esta descripción del combate no es absolutamente emocionante ni poética. Excepto el estampido de los cañones, nada había allí violento ni guerrero ; nosotros estábamos como en un aeródromo, y el aviador francés parecía hacer pruebas de destreza para conseguir el diploma de piloto (*Op. cit.*, p. 108).

Por último, para que el panorama sea completo, la necesaria referencia a la administración. Si parecía que todo quedaba dicho después del análisis de la corrupción en el mundo artístico, aún se detalla más, aunque en ámbitos generales. La administración del estado se utiliza como medio para premiar a los adeptos, y como moneda de cambio en el pago de favores personales. Así, Felipe, en *Fernanda*, está empleado en un Ministerio con la condición de no ir a la oficina(...) más que a primeros de mes¹⁸⁰⁰; don Francisco de Gumiel consigue todo tipo de prebendas - billetes de tren, entradas gratuitas, plazas en balnearios...- gracias a sus contactos¹⁸⁰¹. De este modo nada puede funcionar, como ya nada funcionaba por culpa de la administración en el siglo XVI, según *La nao Capitana*: los encargados de surtir la *Capitana*, como tantas otras embarcaciones, estafan al estado, que no les controla, con suministros escasos o defectuosos, y ponen en peligro la vida y la salud del navegante. Tampoco la justicia ofrecía mejores perspectivas: en *Bienandanzas y fortunas*, el justicia mayor y la Cofradía de Arriaga hacen la *vista gorda*, mientras pueden, a las atrocidades cometidas por el señor de Guevara contra los feudatarios de Mendoza¹⁸⁰². En *Pasan y se van*, el señor Francisco, con ocasión de un pequeño tropiezo con la justicia por golpear a un niño, consigue zafarse, dos horas después de ser detenido, dejándose entre las uñas de un empleado de la Comisaría unas cuantas pesetillas¹⁸⁰³.

¹⁸⁰⁰ OO. SS., p. 175.

¹⁸⁰¹ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 31.

¹⁸⁰² OO. SS., p. 816.

¹⁸⁰³ OO. SS., p. 971.

Se trata, en definitiva, de un panorama amplio, con relativa variedad en los temas, que, sin embargo, por la naturaleza novelística de las obras que los contienen y por la falta de interés por una sistematización, no nos permite extraer conclusiones definitivas y completas acerca del pensamiento del autor. Llama la atención la evolución en el tiempo hacia una concepción pesimista, casi sombría, de la historia y de España, motivada sin duda por el desencanto político que sufrió el autor.

7. 3. 4. 4. *Temas filosófico - morales.*

En algunos momentos, o Ricardo Baroja o sus personajes se detienen a hacer reflexiones acerca de la naturaleza humana. Bajo una apariencia festiva, despreocupada, subyace un sentido ciertamente pesimista de la existencia. A veces es la imposibilidad de conocer las verdades últimas del sentido de la vida, la *imposición dolorosa del enigma* sobre el ser humano, que se comprende una parte mínima de Universo, sujeto a sus leyes inmutables e incapaz de comprender el porqué¹⁸⁰⁴. La soledad se hace dolorosamente consciente ante la indiferencia de la naturaleza, como a Basilio, que espera inútilmente una señal, un presagio favorable¹⁸⁰⁵. En *Fernanda*, con menos amargura, la Providencia *olvidadiza* defrauda las inocentes expectativas de *justicia divina* de la protagonista, de que su conflicto se resuelva rápidamente con la muerte fortuita de don Leandro¹⁸⁰⁶. En *Pasan y se van*, una novela donde se van encadenando sucesos y personajes, el autor, actuando como un pequeño dios, se inhibe de las

¹⁸⁰⁴ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 436.

¹⁸⁰⁵ *Op. cit.*, p. 450.

relaciones de causalidad que pudieran existir entre ellos, y reivindica la simple casualidad, de consecuencias trascendentes, en los citados encadenamientos¹⁸⁰⁷.

La renuncia a encontrarle un sentido es evidente. Si acaso, en alguna ocasión se manifiesta la sospecha de que el Destino, inexorable y traicionero, actúa más bien animado por algún espíritu maligno, que nos golpea cuando más felices nos creemos¹⁸⁰⁸. O, en todo caso, la lógica de la justicia universal se nos escapa, aunque pueda representar la igualdad ante lo absoluto de lo grande y lo minúsculo¹⁸⁰⁹.

La vida consciente se considera una tortura: la memoria, el conocimiento..., nos llevan irremediabilmente hacia el dolor; con cierta justificación, puntual y pasajera, del deseo de aturdimiento y de búsqueda de paraísos artificiales¹⁸¹⁰. Del mismo modo, la conciencia de la muerte, el miedo a perder todo lo que se disfruta en la vida, el miedo a que después no haya nada, o a que haya una vida menos plena que la terrena; la reivindicación, en fin, de la existencia actual con todo lo bueno y con todo lo malo, con el dolor y la alegría, pese a todo... Hay que sobreponerse, aceptar el reto, hay que vivir. Ése es el mensaje de Basilio, de *Los tres retratos*¹⁸¹¹, en el momento en el que hace un análisis más serio. Por lo demás, en otras novelas, el tratamiento festivo al que aludíamos al principio, nos lleva a la misma conclusión: la herida humana está

¹⁸⁰⁶ *Fernanda*, OO. SS., p. 197.

¹⁸⁰⁷ OO. SS., pp. 872, 873.

¹⁸⁰⁸ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 420.

¹⁸⁰⁹ *Op. cit.*, p. 437.

¹⁸¹⁰ *Op. cit.*, pp. 432, 433, 440.

¹⁸¹¹ *Op. cit.*, p. 445.

ahí, presente, en sus múltiples facetas ; pero debemos convivir con ella y seguir adelante. A tal efecto, la necesidad de un pensamiento trascendente se reconoce consustancial al ser humano, desde su estado más primitivo : en *La tribu del Halcón* se alude a las religiones naturales, al culto al sol y a la luna, y al poderoso fuego ; a la esperanza humana de influir en los númenes naturales con conjuros propiciatorios¹⁸¹². Pero también se nos presenta, como un atraso, la otra cara de la moneda : la posibilidad de vivir en el más puro materialismo, sin ninguna esperanza ni planteamiento de trascendencia alguna, y felizmente. Así se nos desvela la duda inocente, pero lógica, por racional, de los habitantes de la ciudad de El Dorado, a través de un diálogo cómico en que el capitán Montoya pone en un aprieto a su pariente Ruiz Montoya : si la inmortalidad del alma es hacia adelante sólo o también hacia atrás en el tiempo, si el alma varía con el paso de los años y la evolución de la personalidad de su poseedor...¹⁸¹³

Todo ello tratado, como decimos, con cierta amable asunción de la imposibilidad de encontrar respuestas, nos lleva a pensar en Ricardo Baroja

¹⁸¹² *Op. cit.*, pp. 599, 636.

¹⁸¹³ - ¡Ah ! Pero ¿tú crees, amigo Santiago, que estos muertos conservan su alma ?/ - No le quepa a usted la menos duda./ - Pero ¿dónde la guardan, aquí en el suelo o en la pared ?/ - ¡No, hombre ! En... el cielo..., o en el infierno, o en el limbo./ - ¡Caramba ! ¡Pues no sabía nada de eso ! Si..., cuando yo navegaba en El Dorado, alguna vez, en algún puerto, oí hablar a algún capitán de eso que tú dices. Pero, chico, la verdad, creí que quien decía aquellas cosas tan raras estaba medio loco./ - ¿De modo que aquí no se cree en la inmortalidad del alma ?/ - Te diré. No te entiendo muy bien. ¡La inmortalidad del alma ! Es decir, ¿que se muere uno y no se muere lo que tú llamas alma ? ¿No es eso ?/ - ¡Claro ! ¡Eso mismo !/ - Es decir, ¿que cuando mi padre Abdalah se muera, su alma, el alma que tiene ahora, no morirá ?/ - No morirá./ - ¡Pues valiente cosa va a conservarse ! Comprendo que si se hubiera muerto hace sesenta años, fuera muy bonito el que se conservara su alma, pero ¡lo que es ahora !/ - Es la misma alma la de ahora que la de antes./ - ¡Vamos, vamos, amigo Santiago, no digas tontería ! Mi padre, hace sesenta años, me acuerdo perfectamente, era alegre, simpático, cantarín y bailador. Merecía la pena que se conservara entonces. Pero ¿de veras se cree por el mundo en esas cosas tan raras ?/ - Todos creen en la inmortalidad del alma./ - ¿En la inmortalidad hacia adelante sólo o en la inmortalidad hacia atrás ?/ - Hacia adelante, como usted dice./ - Pues te digo que no comprendo cómo una cosa puede ser infinita en una sola dirección ; además, que sea inmortal, siendo cambiante, y, además, una cosa que puede desaparecer durante algún tiempo y volver a presentarse./ - ¿Cómo ?/ - ¡Claro, hombre ! Muchas veces te duermes de tal manera que es como si hubieras muerto. Te doy una buena ración de opio y te pasa lo mismo, o te entra calentura y dos cuartos de lo mismo . ¡Bah..., bah !, amigo Santiago, no me vengas con esa historia. (OO. SS., p. 1187).

como un hombre oscilante entre la fe y el escepticismo, pero a quien interesaba más, al menos para reflejarlo en sus libros, lo mundanal que lo trascendente. Si se manifiesta, quizá más como rasgo de fidelidad histórica, la valoración indiferenciada de las religiones *de libro*, como creyentes en el mismo solo y único Dios verdadero en quien descansan las esperanzas cotidianas de los hombres - y esas son las que le interesa descubrir -: *Los dos hermanos piratas*¹⁸¹⁴. Pero, al mismo tiempo, la igualdad de las religiones en la capacidad de falseamiento, de corrupción y de manipulación : por la atracción de los bienes materiales, por el ansia de poder ; o, simplemente, por la falta de caridad y de solidaridad entre las personas¹⁸¹⁵.

Tampoco la ciencia ofrece un punto de apoyo fiable e inmutable : quizá en su faceta oficial y académica sí, pero no en la verdadera, la que tiene el aspecto, no *de matrona serena*, sino *de saltimbanqui alegre y socarrón*¹⁸¹⁶. A la primera, excesivamente fría, se le escapa todo lo que de pasión y entusiasmo tiene lo humano¹⁸¹⁷ ; y, en todo caso, sus errores son tantos que queda desacreditada, como, muchas veces, en el caso de las leyes de la herencia¹⁸¹⁸.

La reflexión más profunda y seria sobre la naturaleza humana le lleva a conclusiones negativas, referentes sobre todo a la crueldad. Tanto en las sociedades primitivas¹⁸¹⁹ - el buen salvaje parece no existir -, como en el

¹⁸¹⁴ *OO. SS.*, p. 1215.

¹⁸¹⁵ *Op. cit.*, pp. 1224, 1262, 1278 y 1224, respectivamente.

¹⁸¹⁶ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 96, 97.

¹⁸¹⁷ *Ibid.*

¹⁸¹⁸ *Pasan y se van*, *OO. SS.*, p. 899.

¹⁸¹⁹ *La tribu del Halcón*, *OO. SS.*, p. 653 ; antropofagia entre los habitantes de El Dorado.

individuo moderno, tal y como se refleja en el prólogo a *Los dos hermanos piratas*¹⁸²⁰. Partiendo de una sentencia de Tito Mancio PLAUTO, *el hombre es lobo para el hombre*, se concluye que, igual que de inteligencia, el ser humano está dotado de *valor, cobardía, astucia, ferocidad, hipocresía e ignominia*. No hay, pues, esperanza, cuando estas cualidades salen a la superficie, y las convenciones sociales, o las presiones sociales no suavizan esa esencia verdadera. De ahí la importancia de lo social, reflejada con tanta profusión en los libros de Ricardo Baroja.

7. 3. 4. 5. *Aventura.*

Son varios los críticos que citan a Ricardo Baroja como autor de novela de aventuras, aunque, con propiedad, éstas sean sólo cuatro: *Aventuras del submarino alemán U...* *Narración de un viaje en sumergible por el Mediterráneo y el Atlántico*, *La nao Capitana. Cuento español del mar antiguo*, *La tribu del halcón* y *El Dorado*. Son suficientes, a pesar de todo, para considerar que la aventura es, al menos, un tema importante en la novelística del autor. Y la aventura por excelencia, para él, es la que se desarrolla en el mar, o en torno al mundo de la navegación, como lo demuestra el hecho de que sea ésta el tema central de tres de las novelas citadas. Analizamos el personaje del marino como aglutinante de ciertos ideales indispensables: libertad y responsabilidad, a la vez que fuerza, o la asunción de una misión ante el género humano¹⁸²¹. Pero además de esos personajes, Ricardo Baroja aporta detalles técnicos, que dan fe de los

¹⁸²⁰ OO. SS., p. 1213.

¹⁸²¹ Vid. Personajes.

conocimientos necesarios acerca de una ciencia apasionante y antigua. A través de Sinam el *Judío* conocemos, por ejemplo, el saber de maese Jacome de Mayórica o sus discípulos, el uso de la aguja de marear, el compás o el astrolabio, o el funcionamiento de una trirreme¹⁸²². En múltiples ocasiones asistimos a disputas acerca de la forma de construcción de las naves: el calado¹⁸²³, la altura del alcázar de popa y sus ventajas y desventajas, o las ordenanzas náuticas de don Antonio de Idiáquez¹⁸²⁴. El espíritu aventurero se exagera y se pone a prueba en los momentos más difíciles: en un temporal en medio del Atlántico¹⁸²⁵, o en el golfo de León¹⁸²⁶, en una persecución marina¹⁸²⁷, o en medio de los fenómenos que se derivan de la Corriente del Golfo¹⁸²⁸. Sabemos de *gavias* arriadas, de las *escotas* de la *trinqueta* y el *foque*, de *motones* que chirrían, de *alas de juanete*, de *cangrejas*, de palos de *botavara*, de velámenes y aparejos variados y de su uso en el momento oportuno. También en *Pasan y se van* se nos da cuenta de la anchura y el calado de las embarcaciones, y de sus condiciones para travesía o regata¹⁸²⁹. Conocemos las rutas marítimas antiguas, los ritos y tradiciones marineras¹⁸³⁰, y los ambientes portuarios¹⁸³¹.

¹⁸²² *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., pp. 1240, 1326.

¹⁸²³ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 911.

¹⁸²⁴ *La nao Capitana*, OO. SS., pp. 469, 470, 557.

¹⁸²⁵ *Op. cit.*, p. 517 y ss.

¹⁸²⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 962.

¹⁸²⁷ *El Dorado*, primera parte, principio de la segunda.

¹⁸²⁸ *El coleccionista de relámpagos*, OO. SS., p. 673.

¹⁸²⁹ OO. SS., p. 910.

¹⁸³⁰ *La nao Capitana*, OO. SS., pp. 469 ; 520, 522, etc..

¹⁸³¹ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 936.

Una modalidad algo diferente es la del viaje en sumergible, con un concepto de la navegación y del combate mucho más moderno, y donde el reto es, por ejemplo, atravesar un Canal de la Mancha sembrado de minas. La aventura en tierra firme, aun combinada con la marina, está presente en *El Dorado*. Desde el punto de vista de la geografía natural, un fenómeno atmosférico misterioso y desconocido, terrible para los seres vivos ; y que ha preservado durante siglos la mítica ciudad del oro. Por supuesto, el momento en que el protagonista entra, éste se encuentra neutralizado por una fuerte tormenta. Una vez allí, lo rocambolesco de la historia la enlaza con los personajes de la novela siete años anterior, *La nao Capitana*. Su historia había quedado interrumpida, aparentemente, al finalizar la historia, y se retoma ahora, siglos después en la ficción, sin que se ofrezca un nexo explícito. La historia y sus vicisitudes, con el encuentro de estirpes separadas, es también una aventura por sí misma. Una dama seducida, escapada de un convento, y una prostituta, fundan El Dorado con su descendencia, fruto de unos amores que sí estaban en la novela anterior, y con una tribu de indios, los *Pueblos*. La verosimilitud queda reforzada al darse detalles conocidos del proceso de colonización americano, como el de la vulnerabilidad de los nativos a las más leves enfermedades europeas, o su afición al tabaco. El resto es la descripción del ingenio constructivo, con el material noble, de sus habitantes : la configuración de una ciudad protegida por una techumbre metálica y excavada en forma de túneles¹⁸³² ; detalles lingüísticos de una civilización atrasada, que se

¹⁸³² OO. SS., pp. 1156, 1157, 1158.

aleja del mito del buen salvaje, su modo de vida, su mortandad y natalidad¹⁸³³ ; y, muy especialmente, el testimonio del asombro europeo ante un continente de grandes fenómenos naturales, sorprendente, que revela una naturaleza nueva y poderosa. Todo ello lo va descubriendo el protagonista con el espíritu de curiosidad y los ojos de sorpresa del aventurero libresco de los ídolos literarios de su autor.

En *La tribu del Halcón* se trata de la aventura de la supervivencia cotidiana de unas tribus prehistóricas : su lucha con los elementos y el medio natural, sus intentos de dominarlo por medio de prácticas mágicas ; y la superación de los obstáculos puestos por los mismos congéneres, a través del necesario, pero cruel, proceso de selección natural, en su camino hacia la conquista de una vida civilizada. Lo curioso del tema es la mezcla deliberada de este mundo troglodítico con valores contemporáneos, quizá como parábola del tiempo presente. Así se indica en la dedicatoria. La aventura de *El coleccionista de relámpagos* es algo más sedentaria pero igualmente arriesgada. La vive Nemesio Cuatralbo, a pesar de lo anodino e incompleto de su existencia en otros sentidos : intenta fotografiar relámpagos, atrayéndolos, por mecanismos ideados por él, a la torre en que vive. La finalidad artística o científica queda diluida la arbitrariedad y obsesión del protagonista, que la abandona, al parecer, al satisfacer otras necesidades humanas y sentimentales.

¹⁸³³ *Op. cit.*, p. 1163.

7. 3. 4. 6. *Costumbres y sociedad.*

Tenemos catalogadas varias novelas bajo un epígrafe semejante, y, efectivamente, fue éste un importante objeto de observación de Ricardo Baroja. Al hablar de los personajes aludimos a las distintas clases sociales a que pertenecen, y a sus respectivos mecanismos de actuación, a sus ambientes : desde los estratos acomodados a los más bajos, cada uno de ellos con sus valores y sus pautas de comportamiento. Hemos hecho referencia también, algo más arriba, a ciertos temas en los que éstos inciden, en función del grupo social de que se trate : el amor, fundamentalmente, pero también el arte y la política. En *Clavijo* se compara la distinta situación de las mujeres en Francia y en España, en virtud de su influencia en la sociedad¹⁸³⁴. Pero es quizá en *Pasan y se van* donde el panorama ofrecido es más amplio, más rico y más completo. La vida humilde y honesta, durísima, de los pescadores y sus mujeres, el ambiente de los puertos y las tabernas de la costa, el de los bajos fondos de las ciudades costeras, de Marsella, de Barcelona, de Argel ; las pequeñas corrupciones de los empleados del ferrocarril, o del transporte privado ; el bregar cotidiano de una criada, el funcionamiento de una peluquería de señoras o de una casa de empeños, la labor social de una maestra de escuela, las dificultades de una institutriz con una niña mal criada ; el proceso de conversión de una campesina en prostituta, o el negocio encubierto de una mujer madura sin escrúpulos ; la carrera de un joven en el Ejército, en Marruecos ; las peculiares relaciones de los contertulios de un café, la evolución hacia el fracaso de un joven sin talento, y el

¹⁸³⁴ OO. SS., pp. 1033, 1049.

sufrimiento creador de un poeta mediocre ; los excesos gastronómicos de los opulentos, y las, obligadas, teorías de los modestos acerca de la vida sana ; las finezas, en forma de dulces, que intercambian las personas acomodadas, la fragilidad de ciertos noviazgos propiciados por las madres, la vida de ocio y lujo de los miembros de un club náutico ; el paso de los días en una pensión modesta y en un hotel de lujo... Todos estos temas, en forma de mosaico, van configurando todo un mundo, el de la sociedad española anterior a la guerra civil. La perspectiva del autor, ya comentada, es la del observador, el espectador casi imparcial, que no juzga, y que, a lo sumo, se permite una sonrisa condescendiente o irónica. Nunca es el reformador o el moralista severo, ni tampoco el analista social que reflexiona sobre su tiempo. Es el mirón de café, que ve y cuenta, por el simple placer de hacerlo. Aunque sí valora cierta nobleza de espíritu, encarnada en la caballerosidad en el trato, de la que suelen ser depositarias, si bien no en exclusiva, las clases económicamente superiores. Así, la que se demuestran - por cierto, poco fundamentada narrativamente -, el protagonista, el teniente y el comandante de *Aventuras del submarino alemán U...* Como derivación suya, la caballerosidad y el respeto hacia el enemigo en la guerra, por encarnizado que sea¹⁸³⁵. También se observa cierta conciencia de superioridad, al menos intelectual, ratificada por el narrador, de ciertos personajes sobre otros : la forma de tratar a los criados en *Fiebre de amor*¹⁸³⁶, la deferencia condescendiente con que Elena Morgan trata a

¹⁸³⁵ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, pp. 10, 171 ; *La nao Capitana*, OO. SS., p. 559.

¹⁸³⁶ Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 69, 79, 107.

Antoñita y a su novio¹⁸³⁷; cuando en *De tobillera a cocotte* se habla de mala literatura pornográfica y se califica a sus autores, *especie de horteras*¹⁸³⁸; o cuando en *Fernanda* se dice que el mal pintor tiene cara de vendedor de babuchas¹⁸³⁹. Esta visión, en ocasiones, puede dar impresión de cierto clasismo; o quizá se deba sencillamente a la tendencia al tipismo, proporcionado por ciertas clases sociales, que comentamos en otro lugar.

No es frecuente la reflexión profunda acerca de lo que se escribe, sobre todo referida al presente del autor. Sin embargo, al situarnos en el pasado, los detalles son más minuciosos, bien a través de los comentarios del narrador, bien a través del pensamiento o la explicación de los personajes. La finalidad es tanto de pura ambientación como de verdadero interés, curiosidad, por el estado de las cosas en ciertos temas en épocas anteriores. Así, el sistema de castas que operaba en el País Vasco en el siglo XVII: los *perlutas* o aldeanos de la montaña de Navarra, prósperos y privilegiados, y los *agotes*, del Valle del Baztán, pobres y despreciados¹⁸⁴⁰: uno de tantos pueblos malditos de la tradición española¹⁸⁴¹. La nobleza de sangre se trata en *Clavijo*, en un momento relativamente ilustrado, en que la burguesía inicia un fuerte movimiento ascendente que se rubrica con la compra de títulos nobiliarios. La medicina y la profilaxis de épocas pasadas es también un tema, siempre curioso, que le interesa: desde

¹⁸³⁷ *Los tres retratos*, OO. SS., pp. 385, 408, 410.

¹⁸³⁸ Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 10.

¹⁸³⁹ OO. SS., p. 166.

¹⁸⁴⁰ *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, pp. 112, 115, 146.

cómo se pretendían resolver los mareos producidos en la navegación¹⁸⁴², hasta la falta de higiene, en general, y sus efectos en el espacio cerrado de un barco¹⁸⁴³; o en toda una ciudad, Madrid, sin alcantarillado, donde se creía en los efectos beneficiosos del hedor de la basura por las calles para contrarrestar el efecto pernicioso del aire de la sierra del Guadarrama¹⁸⁴⁴; pasando por las propiedades curativas del agua salada¹⁸⁴⁵, o de los emplastos de barro y hojas masticadas¹⁸⁴⁶; o las humanitarias innovaciones en la curación de heridas por arma de fuego, desde la cauterización hasta el ligado de los vasos con hilo de plata¹⁸⁴⁷.

Son igualmente reflejo de su época el conjunto de supersticiones y creencias de los pueblos. Las derivadas del desconocimiento del mar, la mayoría desechadas ya en el siglo XVI por los navegantes, pero no por los campesinos¹⁸⁴⁸: la influencia maléfica de la luna, capaz de cegar a los marinos que duermen sin cubrirse, o la existencia de una línea del fin del mundo, cuyo límite estaba poblado por criaturas fantásticas y sanguinarias. Las relacionadas con el ámbito mágico vasco, como el aquelarre de las sorguiñas en las cuevas

¹⁸⁴¹ Vid. "El mito de las Batuecas", de F. y J. R. R. DE LA FLOR, EN *Historia 16*, año VIII, nº 85, mayo 1983, pp. 117-124; y Fernando SÁNCHEZ DRAGÓ, *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*, Pamplona, Peralta Hiperión, 1978, 4 v.

¹⁸⁴² *La nao Capitana*, OO. SS., pp. 484, 486, 513, 555, 558.

¹⁸⁴³ *Op. cit.*, pp. 506, 513, 515.

¹⁸⁴⁴ *Clavijo*, OO. SS., p. 1065.

¹⁸⁴⁵ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 558; *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1248.

¹⁸⁴⁶ *La tribu del Halcón*, OO. SS., p. 617, 654.

¹⁸⁴⁷ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 555.

¹⁸⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 502, 521, 522.

del Goro¹⁸⁴⁹, o con el prehistórico, con ritos propiciadores de la caza y la fertilidad¹⁸⁵⁰. También determinados aspectos bélicos son de su interés testimonial: la técnica de la fabricación de armaduras, tan desarrollada en el siglo XVI que permite la implantación de un brazo articulado, metálico, a Arudj Barbarroja¹⁸⁵¹, o los procedimientos de fortificación y minado de ciudades - en lo que era muy entendido Pedro Navarro *el terrible roncalés*, que seguía el procedimiento ideado por Leonardo de VINCI -¹⁸⁵². O la costumbre naval de saludar con salvas de cañón¹⁸⁵³. Incluso aspectos nimios de la vida cotidiana tienen cabida en estas páginas. El vestido puede ser un elemento caracterizador de los personajes; pero también es objeto de reflexión por lo que tiene de definitorio de un momento histórico¹⁸⁵⁴; lo mismo ocurre con los peinados¹⁸⁵⁵. Algo tan aparentemente superficial, pero igualmente determinante, como son los modales y los usos cortesés, aparece en una novela ambientada en el siglo XVIII, a propósito de la confianza que denota el servir a un invitado la cena en lugar diferente del de gala¹⁸⁵⁶. O la propia gastronomía, siempre curiosa, tanto en el pasado, en el mundo cristiano y en el musulmán¹⁸⁵⁷; como en la actualidad: el modesto y delicioso escabeche con que la Tomasa prepara las

¹⁸⁴⁹ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 795.

¹⁸⁵⁰ *La tribu del Halcón*, OO. SS., p. 597.

¹⁸⁵¹ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1249.

¹⁸⁵² *Op. cit.*, 1252, 1273.

¹⁸⁵³ *Op. cit.*, p. 1283.

¹⁸⁵⁴ *Clavijo*, OO. SS., p. 1044, 1062.

¹⁸⁵⁵ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 486; *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 159; *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., pp. 1263, 1264.

¹⁸⁵⁶ *Clavijo*, OO. SS., p. 1043.

¹⁸⁵⁷ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1230, 1237, 1357; *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 150.

sardinas¹⁸⁵⁸, o los más exóticos *gatos*, especie de empanadillas picantes que, junto con platos más refinados, se sirven a bordo de la goleta *Calipso*¹⁸⁵⁹.

7. 3. 4. 7. *Otros temas.*

Aludimos en el lugar correspondiente a ciertos personajes que parecen estar inspirados en otros reales. Pero, más aún - y sin responder a una clave ni a una finalidad en la construcción de la novela, sino por motivos personales, puramente sentimentales y como procedimiento de creación propio - hay otros ejemplos de inclusión de temas autobiográficos -. Quizá lo más llamativo al respecto sean las frecuentes referencias a su patria chica, la presencia del mundo vasco. Es éste protagonista en *El coleccionista de relámpagos*, que, como hemos visto, se desarrolla en las cercanías de F***, una ciudad del norte de España cercana a I***, próxima a la frontera. No es difícil reconocer a Fuenterrabía e Irún, en las proximidades de Vera de Bidasoa - y menos cuando se cita el río B***, el Bidasoa. *Bienandanzas y fortunas* abarca la zona de Álava - Goro, Arrato, río Laña, Zadorra y Ozaeta -. Parte de *Pasan y se van* transcurre en puntos del norte, y *Carnashu* vuelve al ámbito de Fuenterrabía y el Bidasoa. En otras novelas que transcurren en otros lugares, de nuevo se encuentra el detalle personalizador: en *Aventuras del submarino alemán U...*, el protagonista es productor de hierro que, al encontrarse en el camarote que se le asigna, lo compara con el departamento de los servicios del expreso Madrid - Irún. Tanto en *La nao Capitana* como en *El Dorado*, la procedencia última de los marinos

¹⁸⁵⁸ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 839.

¹⁸⁵⁹ *Op. cit.*, p. 910.

protagonistas es vasca : el capitán Ruiz de Arcaute es hijo de un ballenero de Pasajes de San Juan, y Santiago Ruiz Montoya, aunque emigrante a Andalucía, es también originario de las Vascongadas - como él dice -. Ricardo Baroja nació en el sur, de origen norteamericano. Frasco Bernáldez es de Fuenterrabía. Y, de *Carnashu*, el experto navegante fluvial, Toribio Garcés de Zalaín, alias *Beguiuztel*, además de su vinculación al Bidasoa y al propio pueblo de Vera¹⁸⁶⁰, tiene un ojo nublado - como lo tenía nuestro autor a resultas de un accidente de automóvil -. Por último, y aunque sea por razones históricas, las batallas están plagadas de heroicos capitanes, sean del mar o terrestres, de procedencia vasca.

Hemos aludido ya al amor del autor por el mar¹⁸⁶¹ y a su afición, conocida y real, al dibujo de planos y alzadas de casas y barcos, que les hace compartir a los amigos Cuatralbo y el pintor¹⁸⁶², y a la literatura de aventuras¹⁸⁶³. Otras alusiones son más puntuales, pero también remiten a un mundo de experiencias propias : la visita a Toledo, que recuerda en *El coleccionista de relámpagos*¹⁸⁶⁴, el agradable olor de las tahonas en las ciudades, como la que regentaban él y su hermano Pío¹⁸⁶⁵, o la que se refiere a una familia *Monné*, que era el apellido de su esposa, con la que se había casado un año antes de escribir *Fiebre de amor*¹⁸⁶⁶. Podemos concluir, por tanto, que el ingrediente

¹⁸⁶⁰ *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 114, 129.

¹⁸⁶¹ Dedicatoria a Jenaro Ruiz de Arcaute, de *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1211.

¹⁸⁶² *El coleccionista de relámpagos*, OO. SS., p. 663.

¹⁸⁶³ *Ibid.*

¹⁸⁶⁴ OO. SS., p. 689.

¹⁸⁶⁵ *Clavijo*, OO. SS., p. 1054.

¹⁸⁶⁶ En *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 41.

autobiográfico cobra un papel importante en la novelística de nuestro autor ; en la inspiración de dos aspectos fundamentales : los personajes y los ambientes. Así lo analizamos en los lugares correspondientes.

Aunque no muy abundante, el tema literario está presente en otras novelas de Ricardo Baroja : la literatura dentro de la literatura, que nos demuestra lo consciente y, hasta cierto punto, reflexivo, de esta actividad en nuestro autor¹⁸⁶⁷.

Tras una supuesta increpación del lector acerca de su método para recabar información, nos revela humorísticamente sus fuentes¹⁸⁶⁸. En otras ocasiones se trata de reflexiones más generales : comentarios sobre determinados géneros o subgéneros, que no llegan a ser críticas literarias : la referente a libros pornográficos de la época, en boca de Carola, que sólo son merecedores de desprecio - porque, dice, excitan la lujuria de los estudiantes y los viejos, y porque crean personajes sin vida, sin pasión - ; o la referente al disparatado estilo de los letreros del cine, o de las revistas de moda, o el madrileño de buena sociedad¹⁸⁶⁹. Aún reflexiones de más interés, a pesar de su carácter fragmentario y poco sistemático : acerca de la poesía y sus necesidades rítmicas, a través del personaje de don Leandro¹⁸⁷⁰, pese a su tono humorístico. En la misma novela, el contraste entre la literatura y la realidad humana : la dificultad o imposibilidad de fijar los caracteres en una obra, porque siempre

¹⁸⁶⁷ En el apartado correspondiente estudiamos las alusiones al Estilo.

¹⁸⁶⁸ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 72.

¹⁸⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 32, 13 y 9.

¹⁸⁷⁰ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 886.

son cambiantes¹⁸⁷¹. Así, nos dice, intenta llevarlo a la práctica en *Clavijo*, ofreciendo versiones diferentes tanto de los personajes como de escenas¹⁸⁷². De ahí deriva además una comparación entre las diversas artes, en cuanto a la posibilidad de la repetición en las mismas. Y, a propósito de Goethe y la literatura romántica, la licitud del *falseamiento* de la realidad para conseguir un determinado efecto artístico¹⁸⁷³.

¹⁸⁷¹ *Op. cit.*, p. 874.

¹⁸⁷² *Clavijo, OO. SS.*, p. 1002.

¹⁸⁷³ *Op. cit.*, p. 1028.

7. 3. 5. Personajes.

7. 3. 5. 1. Galería de personajes.

A) Navegantes.

Ricardo Baroja nos da constantes datos autobiográficos en los que reconoce su fascinación por el mar. En la dedicatoria de *Los dos hermanos piratas*, al dueño del velero *Aralar*, en el que el autor satisfizo en una ocasión sus *anhelos náuticos*, Jenaro RUIZ DE ARCAUTE, confiesa que desde la infancia había soñado con barcos, tempestades, batallas navales, abordajes y naufragios. Sobre todo con barcos. Y que cuando navega, cuando está sobre un barco, cuando huele el alquitrán, las cuerdas y las velas húmedas, siente una energía renovada que revitaliza su corazón y su mente¹⁸⁷⁴. Pudo ser un sueño suyo, propio, la tumba que imagina Santiago Ruiz Montoya en *El Dorado*: un sepulcro adornado con símbolos náuticos, con proas de galera, timones, una rosa de los vientos; y colocada sobre una roca en la costa bravía del Atlántico¹⁸⁷⁵. Pero no era necesario atender a esas confesiones, porque, a lo largo de toda su obra, Ricardo Baroja va creando personajes de marinos, hombres de acción que viven por y para el mar, y que encarnan cierto ideal de vida con el que el autor se identifica, al menos en teoría, *platónicamente*, como él mismo diría. Quizá el prototipo de todos esos personajes sea el capitán Ruiz de Arcaute, protagonista de *La nao Capitana*. En él se dan todas las condiciones, necesarias o deseables,

¹⁸⁷⁴ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1211.

¹⁸⁷⁵ OO. SS., p. 1148.

para desempeñar este oficio, enumeradas también en otras novelas : aunque su madre es noruega, es guipuzcoano, *de los que salen de Pasajes, de Guetaria, de Zumaya, de Deva, de San Sebastián, de otros puertos de la costa guipuzcoana*¹⁸⁷⁶, procede de familia de marinos de varias generaciones, y de todas clases - pescadores de altura, balleneros, marinos de la real o de la mercante -, y tiene experiencia dilatada, a pesar de su juventud, en travesías largas, hacia países lejanos, al otro lado del mundo. Todo ello le hace pertenecer a una raza especial, y lo hermana con la larga tradición de navegantes españoles, audaces, intrépidos, una raza que sobrepasa ya las fronteras internacionales : *la gran raza de los Magallanes y Mendañas, de los Pinzón y de los Elcano*¹⁸⁷⁷. La clave de la profesión está en el dominio absoluto de las técnicas de navegación, para lo que hace falta no sólo un aprendizaje de años, sino también una intuición especial, como la de Frasco Bernáldez de Fuenterrabía, el timonel de la *Capitana*¹⁸⁷⁸. Semejante maestría demuestran Manuel Foix y Torres Calzada, contramaestre y teniente del *Jabeque* en *Pasan y se van* ; o Toribio Garcés de Zalaín, alias *Beguiuztel*, en *Carnashu*, capaz de navegar por el Bidasoa, entre los rápidos, entre los bancos de arenas, entre las rocas, entre la niebla, con un solo ojo ; o el resto de la tripulación de *La nao Capitana*, el condestable Coutiño, el piloto

¹⁸⁷⁶ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1250.

¹⁸⁷⁷ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 474.

¹⁸⁷⁸ *El ojo fijo en el compás, las manos en la gruesa barra del gobernalle, corrige la guiñada producida por el empuje desigual del viento, y sin decir palabra, con el gesto, indica a sus ayudantes cuándo han de tesar, cuándo han de arriar los aparejos que trincan el timón a los costados de la popa (...). El viejo Frasco Bernáldez de Fuenterrabía fija siempre el ojo en la rosa del compás ; pero el otro le queda libre para mirar lo que pasa en el cielo, en el mar, en las velas, en la jarcia, en la cubierta de la nao* (OO. SS., pp. 483 y 508).

Villalba, el maestro Barroso, y tantos otros españoles, vascos, andaluces, levantinos, gallegos...

El oficio de marino conlleva, además, la autoridad y el mando, que deben ejercerse como responsabilidades supremas, como los ejerce Arcaute. También para ello, en el mar y en la guerra, estaban dotados, con excelentes condiciones, los piratas Arudj y Hazher Barbarroja, el azote del mar del siglo XVI. Su valor y su energía, su habilidad en la maniobra y su astucia hubieran sido armas poderosísimas al servicio de una causa justa ; pero lo fueron para la muerte y la destrucción. Su grandeza trágica, con todo, los pone por encima de indeseables de poca monta, rateros del mar, con más pinta de zapateros de viejo que de hombres de mar, como la tripulación del pailebote en que viaja inicialmente el español de *Aventuras del submarino alemán U...*¹⁸⁷⁹. Los equipara a los grandes héroes, *gerifaltes del mar*, como Andrés Doria o Machín de Rentería¹⁸⁸⁰.

Pero el hombre de mar no es únicamente el de las grandes acciones, sino también el de la humilde y heroica aventura cotidiana, el pescador. Ricardo Baroja los trata con cariño y con dignidad, a través de José Esteban, patrón del *Ángel de la Guarda*, y la tripulación de la *Calipso* : Manuelcho, Pachicu y Valéntin, de *Pasan y se van*. A los que ya demuestra menos simpatía Ricardo Baroja es a los navegantes de regata y club náutico, si es que en ellos se observa más bien la afición al deporte social de figurar, como les ocurre a los señoritos desocupados de la novela citada en último lugar. Éste es, sobre todos, el

¹⁸⁷⁹ Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 16.

¹⁸⁸⁰ *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1250.

comodoro Folgueiras, dueño del *Tantán*, que sólo embarca en su pailebote para dar fiestas y cuando está bien amarrado en la dársena¹⁸⁸¹. Algo distintos son los que navegan por deporte: Gorito Alzate Aurrecochea, el *joven inglés del "Spray"*, o el conde de Montgrís. Ahora bien, se establece contundentemente la diferencia con los profesionales: aquéllos no trabajan por un sueldo, ni tienen que enviar una parte de lo que ganan a la familia, no disfrutan de los compañeros de navegación tomando un vaso de vino y un buen guiso de la cocina del país, y, en cambio, degustan platos internacionales, beben whisky o hacen dietas antinaturales. En definitiva, carecen del sentido sacrificado y trascendente del mar.

También hay navegantes *teóricos*, como quizá lo fue nuestro autor, y como lo son los personajes de Nemesio Cuatralbo y Felipe Escarzano¹⁸⁸². A ellos se les adjudican muchas aficiones que probablemente fueron de su creador: lectura de novelas de aventuras - de MAYNE REYD, COOPER, MARRYAT, VERNE, STEVENSON, DEFOE, Bret HARTE o POE -, de revistas de *yatching*, y diseño de balandras, goletas y todo tipo de embarcaciones que luego construyen en miniatura y prueban en el estanque del Retiro. Pero como, a veces, los sueños se hacen realidad - sobre todo en las novelas -, Cuatralbo, en *Pasan y se van*, llega a estudiar verdaderamente la construcción de yates en los astilleros de la isla de Wight, en Newport, y encarga que le construyan un barco de recreo a la manera antigua, inspirado en los jabeques del almirante Barceló.

¹⁸⁸¹ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 907.

¹⁸⁸² Los dos en *Pasan y se van*, y el primero, además, en *El coleccionista de relámpagos*.

Con él hace, en compañía de amigos, un viaje por el mar Mediterráneo semejante a otro del que Ricardo Baroja nos deja constancia en uno de sus artículos¹⁸⁸³. También su sueño se cumplió.

A pesar de que el marino es uno de los personajes preferidos por Ricardo Baroja, dotado, en general, de grandes cualidades, tampoco se pretende ofrecer figuras perfectas o excesivamente idealizadas. Por el contrario, su caracterización no sería completa sin aludir a ciertos defectos, bien es verdad que algo tópicos, del hombre de mar : la presunción de Manuel Foix en *Pasan y se van*, que se las echa de buen navegante, y lo es, pero se marea durante una terrible tempestad en el golfo de León ; la de Santiago Ruiz Montoya, en *El Dorado*, que se dice gran seductor, protagonista de mil aventuras amorosas. O el entrañable viejo irlandés de la misma novela, Patricio O'Rian, patrón de la *Mary Tempest* : contrabandista de bebidas alcohólicas durante la ley seca, jugador empedernido, malhablado y blasfemo, y competidor nato, apasionado de la velocidad a bordo de su embarcación.

B) Artistas y otros intelectuales.

El otro grupo de personajes que recibe también mucho del propio Ricardo Baroja, de su propia vida, es el artista ; con preferencia el pintor o el grabador, pero también el escritor o el crítico. A través de ellos refleja unos ambientes, unos tipos que conocía bien ; y, no menos, un sistema de ideas personal que tuvo en otros lugares su formulación teórica. La gran novela del tema artístico es *Fernanda*. En ella es clave el antagonismo entre los personajes

¹⁸⁸³ "La vuelta al mundo en un velero", *El Imparcial*, 21 de marzo de 1933.

de don Claudio Amancio y Julio Ferrante. El primero, hombre de edad, es un *pintor adocenado* que ha conseguido vivir con lujo gracias a sus *contactos*. Pero su pintura es mala, pretenciosa, amanerada y desentonada. Ha logrado una posición con su servilismo hacia los poderosos, hacia quienes le podían beneficiar o promocionar : críticos de arte, jurados de la Exposición Nacional y *personas influyentes, política o económicamente*. Precisamente por una medalla está dispuesto a entregar a una de sus hijas a don Leandro, un rico senador. En definitiva, don Claudio es un pobre hombre que se engaña a sí mismo, cobarde con lo establecido, y que encarna, acaso sin quererlo, la ausencia de valores humanos y estéticos - que se dan en este caso unidos, a la par - que Ricardo Baroja critica en otros lugares. Al parecer este personaje tiene como modelo a un pintor real, *de flores, retratos y paisajes amanerados, conocido en torno a 1910 y nacido entre 1850 y 1860*¹⁸⁸⁴. En perfecta unión de la trama artística y sentimental, don Claudio es además el padre que se opone a las pretensiones de Ferrante sobre su hija.

La figura antagónica es el joven pintor Julio Ferrante, discípulo del anterior, luchador independiente y enemigo de las recomendaciones, en ocasiones tachado por ello de *quijotesco* por el resto de los personajes. Le interesa ser sincero consigo mismo y con su arte ; no engañarse ni tener de qué avergonzarse. No le teme a la soledad artística o intelectual, ni tampoco a la pobreza, que sobrelleva con dignidad. Representa el trabajo y el esfuerzo, finalmente recompensados ; la generosidad, el desinterés y la autenticidad del

¹⁸⁸⁴ Julio CARO BAROJA, introducción a las *Obras selectas*, p. 25.

arte verdadero. Por eso es un personaje en contacto con el mundo rural, a través de su familia, alejada de la falsedad y el artificio de los ambientes artísticos y urbanos. Sus verdaderas dimensiones humanas se completan por oposición a otra figura : Felipe, el novio de Beatriz. Un muchacho hábil para medrar en la vida, aun a costa de recomendaciones y *chanchullos*, y sin problemas además para reconocerlo y justificarlo.

El personaje de Remigio Vasares puede considerarse trasunto del autor : no sólo porque es grabador, sino porque muchas de sus ideas sobre el mundo del arte son las propias de Ricardo Baroja, las que vierte en otros de sus escritos. Centra sus reproches en los críticos de arte y los jurados de las Exposiciones Nacionales, porque fomentan la corrupción - en sentido moral y estético - con su falta de inteligencia, su favoritismo y su mercantilismo.

Fernanda simboliza el arte verdadero - san Fernando es el patrón de las Bellas Artes - ; es quien restaura el justo orden de cosas, de los valores artísticos y humanos. Se niega al sacrificio propio y, con gran valentía, aunque después de muchas dudas y titubeos, se enfrenta a unos hechos que parecen consumados y los cambia, simplemente rompiendo la carta de renuncia a la medalla que ella misma, presionada por la familia, ha obligado a Julio a escribir.

Hay otros pintores en otras novelas de Ricardo Baroja, pero en ninguna expresa con tanta claridad lo que él consideraba el verdadero conflicto del arte contemporáneo. Miguel Torralta, de *Los tres retratos*, es el idealista, que no desdeña lo material, pero cuya máxima aspiración, tan egoísta como sincera, es la de reflejar el mundo y la belleza en sus obras. Los demás son anecdóticos : el

apenas esbozado de Mariano, en *De tobillera a cocotte*, que intenta retratar, sin éxito, a Mariucha ; el pintor y grabador al aguafuerte Afrodisio Castro de *Pasan y se van*, bohemio y solitario, alejado de todos los convencionalismos ; el peculiar narrador - personaje de *El coleccionista de relámpagos* y su particular duelo artístico con Nemesio Cuatralbo... Incluso en novelas totalmente alejadas de la estos ambientes, aparte de las citas de pintores reales, clásicos, Ricardo Baroja se complace en introducir un artista, quizá como detalle personal o sentimental, pues su valor funcional es mínimo : don José del Pino, afamado en Flandes, en Italia y en la península ibérica, de *La nao Capitana* ; el viejecillo Sinaurri, pintor, tallista, músico y poeta prehistórico en *La tribu del halcón*, o el escultor Rodolfo Anglés, encargado de modelar el busto de Semíramis para el *Jabeque* en *Pasan y se van*.

Tanto como los artistas, con sus virtudes y sus defectos, son personajes queridos para Ricardo Baroja, son odiados los críticos de arte ; por ejemplo, a través del narrador y de personajes como don Remigio Vasares en *Fernanda*. Sus nombres esconden otros reales, de entre los que se ha citado a José FRANCÉS y Juan de la ENCINA, con los que mantuvo relaciones nada cordiales¹⁸⁸⁵. Hasta sus nombres son ridículos por insignificantes, vulgares y cacofónicos : García Lija y Pérez Porredo. El rasgo principal de sus caracteres es el resentimiento causado por su fracaso en el mundo de las artes o de las letras ; inútiles ajenos al mundo que pretenden juzgar. *Jamás cogí un pincel ni jamás puse un par de banderillas*, confiesa, orgulloso, García Lija, ante el horror del narrador, cuando

manifiesta su intención de hacerse a la par crítico de arte y de toros. Julio Ferrante les llama avestruces, porque *tragan cualquier cosa, comedias, novelas, libros de filosofía, y lo único que devuelven es fiemo*. Su rabieta constante y su ignorancia se resuelven en mala intención y agresividad, por lo que, en opinión del autor, no hay que reconocerles ninguna autoridad moral ni ninguna categoría artística. Sí se valora la observación inteligente, privada, de Vasares, y el trabajo solitario y silencioso de Ferrante, que, incluso en contra de sus intereses de *promoción*, se niega a entregar una nota de autocrítica para García Lija : todo lo que quiso decir queda dicho en su obra.

Para que el mundillo artístico quedase completo faltaban los modelos. El mayor protagonismo y trascendencia lo tiene la figura de Antoñita en *Los tres retratos*. Demuestra que el suyo es un oficio serio, para el que no sirve una mujer simplemente hermosa ; es difícil posar con expresividad y tener un cuerpo que ofrezca coloraciones interesantes. Demuestra que se puede ser modelo de desnudo *sin perder la vergüenza*. Antoñita es considerada como un camarada más, e interviene, desde un nivel cultural bajo, predominantemente intuitivo, inocente y popular, en las conversaciones y en las tertulias. Ricardo Baroja la adorna con cualidades castizas : fue modistilla, y sigue siendo una chulilla madrileña con toda su gracia popular. Precisamente por pertenecer a la calle, su contacto con la cultura, con lo artificial, va a resultar fatal para ella. También empezó como modelo Alfonsa Godínez, de *Pasan y se van*, aunque en este caso sí *perdió la vergüenza*. Tras una temporada de devaneos, se establece como

¹⁸⁸⁵ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 24.

dueña de una honrada casa de comidas. Con esta concesión al tópico de la modelo como aventurera, Alfonsa es útil instrumento de continuidad en el complejo entramado narrativo de esta novela. El resto de los modelos están en *Fernanda*, y ponen una nota de tipismo y de humor a las tesis artísticas del autor. Destaca la familia de Damián Buzón, modelo de desnudo por su *aversión al esfuerzo muscular* - léase pereza para desempeñar otro tipo de trabajos : la Cipriana, mujerona castiza y basta, siempre dispuesta a hacerle una escena al marido, y sus no más delicadas hijas, *la Chachón* y *la Pili*. El esfuerzo de Ricardo Baroja en la descripción física, limitada a detalles mínimos, y la caracterización de los personajes a través de su lenguaje, da aquí sus mejores frutos. Lo mismo ocurre con el modelo segoviano, don Antonio de Olías. Su papel, también humorístico, es instrumento de la justicia poética al agredir a García Lija. Otra pareja cómica es la desigualmente formada por Miguel Stefani, hombretón, exboxeador, aspirante a modelo, de carácter apocado, y su representante y protector, el emprendedor y diminuto Joe Simpson.

Además de los personajes del mundillo artístico propiamente dicho, pululan por las novelas otros muchos que podemos denominar, con criterio amplio, intelectuales - o seudointelectuales -. Relacionados con los anteriores por su actividad, y cercanos al mundo de experiencias de su autor, especialmente de tertulias y cafés, recogido en *Gente del 98*, aportan datos autobiográficos, defectos y virtudes clave en su sistema de ideas. Nos estamos refiriendo a los bohemios. Aclaremos que para Ricardo Baroja, como para la mayoría de los de su generación, el café es lugar de encuentro, de intercambio y

de enriquecimiento cultural ; no en vano impulsó y dirigió varias de estas reuniones. Ahora bien, precisamente porque conoce el ambiente, sabe que en él malviven verdaderas nulidades que, bajo pretexto del arte, consagran su vida a la nada ; ociosos e incompetentes, el autor suele convertirlos, al final, y con toda su mala intención, en críticos de arte. Eduardo Fulgosio Ximénez de la Corta, de *Pasan y se van*, es un ejemplo bastante detallado. En su descripción se acumulan breves pero certeros rasgos burlescos. Su *carrera literaria* nace, como la de tantos jóvenes autores, en provincias ; ha publicado algunos versos y artículos ; busca apoyo en el mundo de las tertulias, pero su presencia antipática se hace insoportable a sus compañeros ; su prosaísmo le ha llevado al fracaso, y se ha hecho, por despecho, radical - socialista. Finalmente, se dedica a escribirle ridículos poemas a su ninfa inspiradora, una prostituta de altos vuelos llamada Gumersinda Parejo, de orígenes rurales, a la que rebautiza como *Freya*. Su peor defecto es la pedantería, y el no saber ser siquiera un perfecto bohemio, que viva su vida despreocupadamente, sin pretender que se le concedan prebendas o subvenciones¹⁸⁸⁶.

El otro bohemio, también *falso*, porque, al contrario que los auténticos, se preocupa interesadamente del porvenir y de obtener un provecho del arte, pertenece a *Los tres retratos* ; el *majadero, cobarde y adulator* Pepito Andueza. Su especialidad es el "sablazo", como la de tantos otros de los personajes reales, de los que tenemos testimonio en *Gente del 98*. El narrador le atribuye el haber

¹⁸⁸⁶ *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 52.

gastado en una cena opípara el dinero recaudado para un amigo enfermo¹⁸⁸⁷. Aunque nunca ha pintado o escrito nada, o precisamente por eso, entra en la órbita de la crítica : se convierte en hombre elegante, se dedica a organizar exposiciones absurdas con fondos oficiales y, obsérvese la ironía, *llegará a ser académico de Bellas Artes*. Incluso tiene ya escrito el discurso de ingreso.

Citaremos, por último, a don Leandro de *Pasan y se van*, que asiste a la misma tertulia del café Universal que Eduardo Fulgosio. Se le califica como *cretino* ; y, efectivamente, da muestras de serlo componiendo, con verdadera angustia creadora, una elegía a un pez. Sin embargo, el personaje se humaniza, y acaba ganando la ternura del autor, gracias a su amor, frustrado, por Victoria Fernández. Sí es verdadero escritor, aunque sabemos poco de él, Anselmo, en *De tobillera a cocotte*. Por él conocemos las dificultades del novelista que aspira a ofrecer una obra de calidad - con preocupación por la intriga, se nos dice, por la verosimilitud de los personajes, por la fidelidad y sugerencia de las descripciones, por la viveza de los diálogos...- frente a la mala literatura erótica, pornográfica, y que, sin embargo, tiene éxito ; y ante los problemas de edición y venta.

Otro pequeño grupo de intelectuales de los que pueblan la obra de Ricardo Baroja es el de los del mundo de la ópera, en *Pasan y se van*. Lo encabeza Victoria Fernández, una humilde profesora de música que decide probar fortuna como cantante con el nombre de Victoria Colona, y logra cierto éxito en un ambiente plagado de dificultades, tanto técnicas, como económicas,

¹⁸⁸⁷ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 433.

y de las envidias de los compañeros. Los demás personajes de su entorno son muy poco profundos - quizá con toda conciencia por parte del autor -, están poco desarrollados, y se definen por rasgos tópicos ; pero poseen gran viveza y dan fuerte colorido al ambiente : así, los italianos, vehementes y gesticulantes, orgullosos y un poco sinvergüenzas, en lo tocante a dinero, el empresario Benedetto Galli y su esposa, Giovannina.

Restan, por fin, algunos personajes con el aludido carácter meramente testimonial, como intelectuales, en el sentido amplio en que los estamos tratando, aunque con diferente valor funcional en la estructura de la novela. En *Bienandanzas y fortunas*, don Joanes Garcipérez de Ollo, pariente colateral de los Mendoza, hijo de una bastarda, que colgó los hábitos para vivir con una sobrina. Lleva el archivo y los asuntos legales de la familia. Es alegre y vividor, sensual y belicoso, *de armas tomar*. Es el único consciente, sin embargo, de lo absurdo y trágico de los terribles acontecimientos que se desarrollan a su alrededor. Pero también sabe que él mismo es producto de ellos, y que ni puede ni debe escapar a ese mundo primitivo y brutal ; por lo que acepta, dolorosamente, su destino. El cirujano Conchillos de *La nao Capitana* probablemente no cumple otra función que la de dar verosimilitud al relato - es necesario un médico a bordo -, así como la de permitir al autor, interesado por temas diversos, unas pinceladas de época acerca de los métodos curativos, quirúrgicos y profilácticos del siglo XVI. Y, por último, el doctor Herr..., de *Aventuras del submarino alemán U...*, interlocutor del narrador-personaje para la exposición de cierta filosofía de la guerra y del pangermanismo, cuyo

radicalismo tiene su cómico correlato en la parte física del individuo, dotado de una cabeza muy grande.

C) Personajes “literarios”.

Aparecen en un buen número a lo largo de la obra novelística de Ricardo Baroja, especialmente los femeninos. En ellos operan ciertos estereotipos modernistas, bien puros, bien mixtos. L. LITVAK señala uno de éstos como el de la mujer cruel y despiadada, esencia del encanto femenino, que lleva a los hombres a la perdición¹⁸⁸⁸. HINTERHÄUSER se refiere al, también esencial, tipo prerrafaelita, como antagonista y a la vez complementario del anterior : la *femme fragile* frente a la *femme fatale*¹⁸⁸⁹. Ambas habían sido opuestas por D'ANNUNZIO en *Il Piacere* (1888) a través de la apasionada e irracional Elena Muti y la espiritual María Ferrer. En España se hace eco de esta obra NÚÑEZ DE ARCE en su *Discurso sobre la poesía*, en 1888. Esta influencia modernista, en sentido amplio, sigue operando durante los primeros años del siglo XX - a pesar de los cambios estéticos que se estaban produciendo ya en los modelos femeninos que serían característicos de entreguerras¹⁸⁹⁰ -, por lo que no es extraño que Ricardo Baroja, como otros, la acoja.

La citada oposición se nos ofrece en una novela temprana, *De tobillera a cocotte*, cuyo marco narrativo y temática central, eróticos, en un ambiente culto,

¹⁸⁸⁸ Lily LITVAK, “Sobre el decadentismo español”, en Francisco RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, 6/1, José Carlos MAINER, *Modernismo y 98. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 96 - 102. Son las Astarté de ISAAC MUÑOZ o las Salomé de WILDE, Anatole FRANCE, etc.

¹⁸⁸⁹ *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

¹⁸⁹⁰ Federico GARCÍA SANCHIZ, “La Venus actual”, *La Esfera*, VII, nº 319, Madrid, 14 de febrero de 1914. El tipo femenino prerrafaelita y simbolista de la mujer extremadamente delgada, extenuada por las pasiones o por una excesiva espiritualidad, es antecedente de la nueva mujer del siglo XX (Lily LITVAK, introducción a *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918 - 1936)*, Madrid, Taurus, 1993, p. 34).

lujoso y refinado, son de claro sabor modernista. Incluso hay cierta voluntad de escándalo, de transgresión de la moral vigente, que falta en otras novelas. Se trata de la contraposición entre la rubia y pálida Carola y la morena y castiza Mariucha, que el autor hace explícita. La primera, fría, calculadora, de alma *complicada*, con el *aire de producto tardío de una gran raza*, es el modelo de lo decadente. La mujer frágil que quisiera ser *de cristal*, que prefiere lo artificial y no soporta lo vivo, lo biológico, lo orgánico. A Mariucha se la define, al contrario, como *prototipo de hembra ardiente*, cálida, apasionada, voluptuosa... y peligrosa, pues ya ha arruinado a varios hombres¹⁸⁹¹. La oposición es también física, basada en el contraste entre delicadeza y plenitud, y se acompaña de un gran despliegue cromático y sugestivas comparaciones pictóricas¹⁸⁹².

Estos estereotipos no están tan claros en otras obras, aunque siguen operando consciente o inconscientemente, en mayor o menor medida, en otros personajes femeninos; suelen estar matizados por modelos sociales superpuestos que los enmascaran. Así, en *Los tres retratos*, son dos mujeres unidas, separadas, por el amor hacia el mismo hombre: Elena Morgan y Antoñita. La primera es una millonaria norteamericana, con una fuerte carga de refinamiento y cosmopolitismo, bella, elegante, inteligente y encantadora; sus rasgos enigmáticos *esconden una gran debilidad*, de la que ella es consciente. Quisiera ser capaz del apasionamiento radical, violento y sin reservas, de su

¹⁸⁹¹ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, pp. 19, 21.

¹⁸⁹² *Vid. post.*

rival¹⁸⁹³. Antoñita no es más que una modelo de dieciocho años, de origen humilde, inculta, aunque con una deliciosa e inocente intuición para la belleza. Su aparente insignificancia se hace pasión desbordada ante el amor no correspondido, y llega al sacrificio y a la muerte. Se revela como una figura primaria, nacida para amar, para quien resultan fatídicos - pero también para quienes la rodean - los convencionalismos y la cultura. El juego de parejas femeninas contrapuestas vuelve a plantearse en 1940, en *La tribu del halcón*, con Usoa y Mirúa, la *Paloma blanca* y la *Milana negra*: una niña dulce, femenina y coqueta, y una mujer valiente y decidida, capaz de dirigir a su pueblo en la guerra, respectivamente. La correspondencia de colores que aparecía en otros ejemplos se repite: palidez y tonos suaves, oscuridad y colores fuertes.

En otras ocasiones volvemos a encontrar alguno de los modelos, aunque falte la duplicación y la consiguiente contraposición. Así, en un personaje que parece el mismo, en dos novelas diferentes, de 1940, *El coleccionista de relámpagos* y *Pasan y se van*: miss Arabella Thomson. Otra millonaria norteamericana, elegante, dulce, encantadora, aficionada a la oceanografía, tipo decadente de la mujer frágil. Su delicadeza le hace muy difícil soportar la tempestad en alta mar, pero la dota de amabilidad y elegancia de espíritu sin igual. Su apariencia es la de la mujer rubia, pálida, demacrada y de aspecto melancólico. En la segunda de las novelas citadas deriva, sin hacer mención de ese supuesto pasado, hacia un tipo social más convencional, pero de rasgos muy semejantes. El modelo contrario lo hallamos de nuevo en *La nao Capitana*, en doña Estrella,

¹⁸⁹³ Su posible raigambre modernista se rompe finalmente al convertirse en esposa y madre.

una máscara trágica, misteriosa y fantasmal, de una extraña belleza y ojos profundísimos, que sugieren *algo noble y antiguo*. Sin embargo, su destino de mujer apasionada y fría a la vez, adúltera y parricida, la lleva a una muerte terrible.

Semíramis en *Pasan y se van*, es otra de esas manifestaciones de la mujer fatal, toda belleza y sensualidad. Carlos GARCÍA GUAL¹⁸⁹⁴ nos ilustra acerca de esta leyenda, aprovechada por muchos autores, basada en un personaje real, la reina asiria Sammu-ramat, regente entre el 809 y el 782 a. C. Decía ser hija de la diosa Derceto de Ascalón, identificada con Atargatis, Astarté o Istar, diosas fenicias y babilonias del amor y de la guerra. De ella se contaban, como de estas diosas, múltiples amoríos seguidos de la ejecución del amante. Según DIODORO, después de cuarenta y tres años de reinado, voló al cielo en forma de paloma. Ricardo Baroja conoce esta leyenda y se siente atraído por ella : a veces usa como nombre común el de Semíramis para referirse a una mujer seductora y terrible. Así lo dice de Mencía Fernández de Sigüenza, una joven inocente engañada y reconvertida a una vida de *pecado* en un rancho andino, *una especie de Semíramis de aquellas tribus*¹⁸⁹⁵. Pero en *Pasan y se van*, con el mismo nombre, urde otra casi reencarnación de la diosa asiria. La madre de la joven, la tunecina Athara (Astarté), criaba palomas ; y el destino trágico de su marido, Joe, aunque no se detalla, se anuncia en la tercera parte, el *Desenlace*, probablemente inconclusa. La conocemos desde que es una encantadora

¹⁸⁹⁴ *Los orígenes de la novela*, Madrid, Itsmo, 1972, pp. 181 - 189.

¹⁸⁹⁵ *La nao Capitana*, OO. SS, p. 589.

aunque *selvática* chiquilla, con problemas escolares incluidos, hasta que se convierte en una mujer de belleza impresionante y racial. Su sensualidad oriental le da el aspecto de una Fátima, una Cleopatra, una Salomé, o una odalisca llegada del fabuloso gineceo de Harum-alRaschil o Abderramán¹⁸⁹⁶. A bordo del *Jabeque* satisface todas sus ansias de navegación - se dice descendiente de Dragut - y resplandece en todo su exotismo con el traje árabe oficial del barco. Este ambiente, y, sobre todo, el contacto con el Mediterráneo y su cultura, son los que producen el cambio en ella. En *Clavijo* se sugiere la continuidad entre los modelos femeninos espiritualizados de los escultores medievales franceses, en cuyas imágenes sagradas se mantiene una sonrisa cargada de *mundanales promesas*, y María Luisa Carón¹⁸⁹⁷. El exotismo parece de nuevo en la persona de la criolla Paulina¹⁸⁹⁸.

El modelo masculino de personaje modernista es mucho menos frecuente. Lo tenemos como pareja misteriosa de doña Estrella en *La nao Capitana*, Abdalá el Azul, el *Fugitivo*: un hombre de origen desconocido, judío, gitano o morisco - las tres razas "malditas" de la historia de España¹⁸⁹⁹, noble, probablemente descendiente de los reyes de Granada. En él se mezclan reminiscencias de Cristo, con quien se le compara cuando está en el cepo¹⁹⁰⁰, e ingredientes satánicos, diabólicos, llenos de perversión y resentimiento contra

¹⁸⁹⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 934.

¹⁸⁹⁷ OO. SS. p. 1063. Unas reflexiones semejantes, sobre la mujer gala, se encuentran en *Arte, cine y ametralladora*, editorial Cátedra, p. 281.

¹⁸⁹⁸ *Clavijo*, OO. SS., p. 1044.

¹⁸⁹⁹ Fernando SÁNCHEZ DRAGÓ, *Op. cit.*

¹⁹⁰⁰ *La nao Capitana*, OO. SS., pp. 498, 568.

España. A su poder de seducción no escapa nadie, ni tripulantes ni pasajeros ; pero, final y fatalmente, cumple un destino trágico semejante al de su amada Estrella. Unos años más tarde, en 1942, en *Clavijo*, encontramos al cosmopolita, dieciochesco, abate Bievardi : un joven italiano refinadamente maquiavélico y sin escrúpulos, aficionado la diversión y a la intriga. Es elegante, libertino, y *baila el minué, la pavana, las seguidillas y el bolero*¹⁹⁰¹. Y, por último, una referencia al personaje de don Antonio en *De tobillera a cocotte*, que apenas se desarrolla, pero que forma parte del citado marco narrativo donde el refinamiento y el cosmopolitismo van más allá de la moral al uso. Es un vividor cincuentón cuya *sonrisa picaresca* semeja a la de un *abate antiguo*¹⁹⁰².

Como último ejemplo de personaje en el que operan determinadas referencias literarias o de intertextualidad, debemos señalar el del donjuán. Si bien un donjuán bastante ridículo, según los demás personajes de *Fiebre de amor* : Ricardito Pangolín. A propósito de él, momentáneo modelo de Lorenzo en sus pretensiones de alejar a las amigas de su mujer, se analizan los diversos tipos de seductor : el decadente, *consumido por las orgías nocturnas*, y el sanguíneo, deportista y vividor. Ahora bien, los fracasos de Pangolín y su aspecto desagradable, casi cómico, nos llevan a pensar que el autor no considera viable, en nuestros tiempos, un personaje de este tipo¹⁹⁰³.

¹⁹⁰¹ *Clavijo*, III, OO. SS., p. 1088.

¹⁹⁰² *De tobillera cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 22.

¹⁹⁰³ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 78.

D) Personajes contemporáneos.

Puede decirse que gran parte del mérito de las novelas de Ricardo Baroja consiste en ofrecer un panorama amplio y variado de la sociedad del momento, tanto en su clase alta, como en la media burguesía, como en la clase baja. La mayor concentración y variedad de estos personajes se da en *Pasan y se van*. El mundo despreocupado de la alta sociedad se manifiesta en casas lujosas, con muebles y objetos caros¹⁹⁰⁴, o en ambientes frívolos internacionales, como los de los clubes náuticos, regatas y yates¹⁹⁰⁵. A este círculo, en el que reina Lola Manacor, pertenece un grupo de personajes amplio y variado, caracterizado tanto por su esnobismo como por su apego, al final, a las convenciones. El grado de acercamiento a sus vidas o profundización varía, pero la técnica que nos los presenta es casi conductista, tendente a lo superficial, y de ritmo casi vertiginoso. El millonario Mosés Weisberger, un judío contrabandista de armas, dueño del yate *Offward* y anfitrión de los demás; el norteamericano *mister Thomson*, cuyo talonario de cheques disminuye día a día por deudas de juego; el *joven pretuberculoso*, primogénito de un poderoso fabricante de chocolate, cuya salud se ve perjudicada por los caprichos de Lola; un cultivador de plátanos; otro judío que hace negocios con Weisberger; un joven *gigoló con pinta de limpiabotas guapo*¹⁹⁰⁶, una dama entrada en años cargada de brillantes; *miss Goelett*, la canadiense, que se lleva, junto con Lola, la admiración de los

¹⁹⁰⁴ En *De tobillera a cocotte* o en *Fiebre de amor*.

¹⁹⁰⁵ *Pasan y se van*.

¹⁹⁰⁶ Hay una referencia semejante en *Arte, cine y ametralladora* a propósito de Rodolfo Valentino (*Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 293).

caballeros y la envidia de las damas ; Hipolite Gramat, joven parisino amante de *mme.* Leblanc de Boismont, que intenta, en el lugar menos indicado para ello, hacer vida sana y restablecerse de un accidente automovilístico ; *monsieur* Fourier, el tosco y amanerado modisto, apodado, *proustianamente*, *Charlus* ; *monsieur* Frontin ; Berbecieu... Todos viven y se divierten apresurada, alocadamente, ante la *cámara* fija de un narrador que, en apariencia, apenas sí comenta o da su opinión¹⁹⁰⁷. Un mundo internacional, cosmopolita y aparentemente avanzado, pero en el fondo pacato y convencional. Conviven con la familia Cuatralbo (Nemesio, Arabella y sus dos hijos) y sus invitados (Felipe Escarzano y Semíramis) ; éstos con algo más de interiorización, más humanos y menos vacíos.

En un nivel quizá algo inferior, pero sujetos a idénticas convenciones, formalista y rutinario, el grupo de personajes de clase media ; muy abundantes al principio de *Pasan y se van*, como clientes de la pastelería “La Dulce Montaña” : los señores de Caspacia, su hija Salomé ; el primer pretendiente de ésta, Telesforo Capellada, y su, finalmente, marido, Anatolio ; la viuda de Paralós, dueña de la relojería, madama Chesnau... Idéntico convencionalismo, al margen del mundo artístico, en las relaciones sociales de *Fernanda* : cine, merienda con novio y carabina... A diferencia de los jóvenes de clase más alta, éstos sí necesitan labrarse un porvenir : ellas, con un matrimonio de provecho, y ellos, según la opinión general, con una buena recomendación. Por eso Beatriz es tan *práctica*, realista e interesada : como su novio no tiene dinero, emplea su

¹⁹⁰⁷ *Vid. supra.*

encanto para proporcionarle un acta de diputado. Emilia, en *Fiebre de amor*, reconoce con franqueza y desesperación la misión que sus tíos le encomiendan : conquistar a un *muchacho bien*¹⁹⁰⁸. Tan cotizada especie debe cumplir un requisito : llevar un *programa pegado a la frente*, el del *perfecto mozo aprovechado* : *estudiarás ; saldrás bien de las asignaturas, aunque no sepas una sola palabra ; tendrás un empleíto ; serás pasante de algún político chanchullero*¹⁹⁰⁹. Así es Felipe, exactamente lo contrario del bohemio de las tertulias de Ricardo Baroja¹⁹¹⁰. Y muy parecido a Lorenzo de *Fiebre de amor* : aunque perdió la juventud en diversiones por culpa de los *mimos de sus papás*, ha sabido utilizar a sus parientes - las eternas recomendaciones - para entrar en el Congreso de los Diputados. Es el éxito programado, sin sorpresas, deseado y socialmente aplaudido. Aunque hay un resquicio abierto a la esperanza. No todos los jóvenes son así, algunos consiguen lo que tienen y lo que son gracias al estudio y al esfuerzo personal. Hacen carreras prometedoras de médico o de ingeniero, y son sensatos, dignos y trabajadores : Anselmo Honrubia en *Fiebre de amor* y Basilio Honrubia en *Los tres retratos*.

Otro grupo social, especialmente discordante con el mundo en que se desenvuelve, de donde deriva, frecuentemente, un efecto humorístico, es el de los personajes *venidos a más*. Así, la campesina Gumersinda Parejo, de *Pasan y se van*, mantenida de lujo, aunque aprende por fin a tratar con la servidumbre como es debido, cuando se aburre, se mete en la cocina con los criados y una

¹⁹⁰⁸ Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 42.

¹⁹⁰⁹ *Fernanda*, OO. SS., p. 169.

botella de marrasquino y se dedica *al copeo y a jugar a la brisca o al tute arrastrado* ; o el señor Francisco, *el Contratista*, que con su opulencia de mal gusto consigue destrozarse la salud. O el jovenzuelo sinvergüenza y sin escrúpulos que es Perico, capaz de sacarle dinero a cualquiera de la manera más indigna ; como realización máxima de sus aspiraciones pone un casa de empeños, y, aunque esperaba encontrar digna compañera, ahorradora y usurera despiadada, se casa con la dilapidadora Lolita Manacor.

En el medio social más bajo Ricardo Baroja profundiza aún mucho menos que en los otros. Quizá el único personaje en que se da cierto, mínimo, análisis sea Federico García Expósito, de *Los tres retratos* : se *descrisma* para progresar en el oficio de ferroviario, y por las noches estudia dibujo lineal. Se habla de sus dedos doloridos, de manchas de carbón y de grasa, y de esperanzas de aumento de sueldo. Pero la intención nunca es social ; todos estos pequeños detalles que forman parte del engranaje sentimental en que Federico es víctima y verdugo. Nuevamente, lo más frecuente es el entramado complejo de personajes, el mosaico de muchas y diminutas piezas, a veces insignificantes, anecdóticas, poco desarrolladas ; pero que configuran un conjunto, un panorama social y humano verosímil. Otra vez, donde más se encuentran, es en *Pasan y se van* : los que intervienen en la distribución de las sardinas - la Pachica, su dueña inicial ; el chófer que debía trasladarlas, que se entretiene en casa de su amigo Antonio, alias *el Chato* ; los vigilantes de la estación (el honrado, señor Leoncio, y el sinvergüenza, Ramiro, que sustituye parte de los peces por

¹⁹¹⁰ *Gente del 98*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 52.

piedras) ; el dependiente de la pescadería, Marianito *la Tonta* ; los que compran la mercancía (la mujer del zapatero, que se lleva sólo medio kilo porque le parecen caras, la Tomasa, criada del tercero, que hace un rico escabeche ; acaba casándose con el pescadero, Matías Lencero *el Maragato*) ; su madre, la trapera, la señora Eufrasia, etc.-.

En ocasiones, ciertos personajes rurales son modelos de virtudes de las que carece la gente de ciudad, corrompida o poco auténtica. Así, en el caso del tío Ferrante, el padre de Julio en *Fernanda*, modelo de orgullosa sencillez aldeana, casi heroica, y de verdadera ternura familiar ; frente a don Claudio y el mundillo artístico e intelectual - pseudoartístico y pseudointelectual -. Personaje de cualidades intemporales, el labrador encarna la antigua nobleza de espíritu basada en la abnegación, la justicia y el amor conyugal en una novela ambientada en el siglo XVI, *La nao Capitana*. La honradez primigenia de Rui Gutierre del Burgo es guía para los navegantes en los momentos difíciles del motín.

Otros personajes humildes fomentan cierto tipismo superficial muy característico de algunas novelas de Ricardo Baroja. Esto ocurre con las parejas formadas por el padre y la madre de Mariucha en *De tobillera a cocotte* : él, débil, dominado por la esposa, se emborracha ; ella, andaluza de pro, incapaz de soportarlo, lo echa de casa, y se ve obligada a prostituirse para salir adelante ; la de los novios Tomás y Paquita, de *El coleccionista de relámpagos*, serios, trabajadores, que aúnan sus esfuerzos para poder casarse ; la de los criados Filomena y Perico, de *Fiebre de amor*, cuya máxima aspiración es poner un

merendero en Cuatro Caminos. En algunos casos, incluso, al tipismo se une el humor: la criada Lorenza, gallega, se muere de envidia al presenciar las libertades amorosas de Mariucha en *De tobillera a cocotte*; la señora Pancracia, portera de genio endiablado en *Fernanda*; o el propio Perico, poco aficionado al trabajo y mucho a la siesta en *Fiebre de amor*.

E) Personajes históricos.

Naturalmente, las novelas de tema histórico dan cabida a este tipo de personajes, reales, que el novelista recrea en mayor o menor medida: desde la simple mención a la ampliación personalizada y más o menos imaginativa. En *Clavijo* son, además de don José y su antagonista, Pedro Agustín Carón de Beaumarchais, personajes del entorno de ambos. En Francia, María Antonieta, entonces delfina de Francia, y Voltaire, que terciaban en la polémica del dramaturgo compatriota suyo y la señora de Goëzman, apoyada por el gacetero Marín; y las damas de Francia¹⁹¹¹. En España, el marqués don Jerónimo GRIMALDI, ministro español en La Haya y después en París¹⁹¹², que ocupó las carteras de Estado y de la Guerra entre 1763 y 1776; don Ricardo WALL, que fue primer secretario de Estado español (1759-1763), que acoge a Beaumarchais cuando es denunciado por allanamiento¹⁹¹³; ministros, en general, de CARLOS III, que ordenan que Clavijo sea declarado cesante¹⁹¹⁴; el marqués de OSSUN,

¹⁹¹¹ OO. SS., pp. 1004, 1038.

¹⁹¹² *Op. cit.*, p. 1094.

¹⁹¹³ *Op. cit.*, p. 1016.

¹⁹¹⁴ *Ibid.*

embajador francés en Aranjuez, que aconseja la huida a su compatriota¹⁹¹⁵ ; lord ROCHFORD - conde del mismo nombre -, embajador de Rusia en Madrid, envuelto en un turbio asunto de juego ; la marquesa de ESQUILACHE, que acepta regalos para influir en las decisiones de su marido¹⁹¹⁶, o don José QUER y Martínez, autor de la *Flora Matritensis*. En torno a la segunda versión, que recrea la de Goethe, el propio escritor alemán¹⁹¹⁷, su hermana e Isabel Schoeneman¹⁹¹⁸. En la mayoría se trata de simples menciones de personajes que toman parte en la acción. Si hay alguna caracterización es a través de adjetivos, escasos, acerca de la distinción o la belleza, encanto, celebridad, juventud... Muy breves, en definitiva. Sólo el marqués de Ossun y don Jerónimo Grimaldi están algo detallados, pero exclusivamente en la tercera versión, la más viva de las tres : el primero, como caballero cincuentón, *de ancho rostro colorado, peluca blanca y ricos vestidos*¹⁹¹⁹ ; el segundo, también grueso de cara, tiene facciones *correctas y hermosas*, y sigue una táctica especial para que las visitas comprendan el honor que se les hace recibéndolas.

En cuanto a los protagonistas, Pedro Agustín Carón de Beaumarchais, María Luisa Carón, José Clavijo y Fajardo, don Antonio Portugués y Urbana Lobillo, lo primero que llama la atención es la diferencia de tratamiento, no observada en el grupo de personajes anterior, entre cada una de las tres versiones. El propio autor advierte, en la dedicatoria, que los personajes *cambian*

¹⁹¹⁵ *Ibid.*

¹⁹¹⁶ *Op. cit.*, p. 1089.

¹⁹¹⁷ *Op. cit.*, p. 1018.

¹⁹¹⁸ *Op. cit.*, p. 1019.

de una a otra variación, son distintos, aunque se llamen con el mismo nombre y el mismo apellido¹⁹²⁰. La primera de ellas ofrece un tratamiento muy esquemático, apenas esbozado, de los personajes. El interés parece centrarse en los hechos, y en los comentarios del narrador acerca de su verdad o falsedad. En la segunda, la caracterización es algo más amplia, aunque carece de verosimilitud casi por completo, porque es una estilización literaria, basada en presupuestos estéticos e ideológicos románticos. Por último, la versión novelada que es auténticamente creación de Ricardo Baroja, la tercera, es muy viva. Se observa un esfuerzo por individualizar a los personajes - especialmente en su aspecto externo, siguiendo la tendencia general de nuestro autor, que analizamos más adelante ; pero también el interior -, para ofrecernos, no un episodio lejano de la historia privada de unas figuras más o menos conocidas, sino un trozo de vida, verosímil y completo por sí mismo. Por eso se revela el pasado de cada uno, y aquellos acontecimientos de sus existencias que, sin tener relación con el episodio central, pueden haber influido en sus decisiones o actitudes ; o, simplemente, en la configuración de su personalidad.

La primera versión nos presenta un Beaumarchais que no se describe : sólo actúa, alocada, atropelladamente. Precisamente interesa destacar lo embrollado de sus actos ; no su personalidad más profunda, sino lo que ésta tiene de teatral, de falsa. Lo mismo de María Luisa : importan los hechos de los que es, o cree ser, víctima : la amistad o noviazgo con Clavijo y la demora y

¹⁹¹⁹ *Op. cit.*, p. 1076.

¹⁹²⁰ *Op. cit.*, p. 1002.

fracaso de sus proyectos matrimoniales. Igualmente don José : archivero y redactor de *El Pensador*, lleno de vacilaciones, acercándose o rechazando alternativamente a la francesa. El narrador original, Beaumarchais en sus memorias, ofrece la conclusión de que éste duda por interés y ambición ; el narrador español, en los *intermedios*, presenta los hechos como resultado de la perplejidad ante las maniobras *envolventes* de que es objeto para que lleve al altar a María Luisa, y protesta como puede por su independencia. Portugués y Urbana - ésta ni siquiera tiene nombre - no son más que el jefe y amigo, más que la *duenna* o sirvienta, a la que Clavijo había prometido en matrimonio.

La segunda variación dota de rasgos shakespearianos, hamletianos, a los antagonistas, según señala explícitamente el narrador¹⁹²¹. Esta interpretación del drama de Goethe coincide con otras semejantes de la crítica ; pero no se halla fundamentada con hechos ni con el comportamiento de sus criaturas más allá del hecho de que les hace cambiar de opinión en varias ocasiones, manejados por unos y por otros, en largos monólogos. Con esta indeterminación o falta de precisión en la interioridad, sobre todo del archivero, Ricardo Baroja, lejos de perjudicar su relato, consigue afianzar y destacar la ambigüedad en el carácter y en la conducta de Clavijo. Y no rebate la visión de Goethe en que se basa, aunque tampoco la considera cierta, porque una obra de creación desinteresada - lo que no son las memorias del francés - no debe estar necesariamente apegada al modelo. La versión romántica de Goethe necesitaba un caballero andante *generoso, romántico y sentimental* que saliese en defensa de

la hermana ultrajada, y un villano ambicioso que no desease renunciar a su posición social por amor. El personaje de María Luisa - María en esta versión - debía ser el de la pobre niña desdichada, que sufre y llora hasta su muerte temprana, producida por el dolor. La prueba es que, para condensar la atención en este conflicto, se eliminan prácticamente los papeles de don Antonio y la sirvienta.

Todo cambia en la versión tercera. Conocemos la trayectoria juvenil, de dudosa moralidad, de Pedro Agustín ; su cultura y refinamiento, no exentos de corrupción ; sus habilidades sociales como conversador, músico, galanteador y contador de chistes. Su aspecto físico es agradable, y denota una personalidad aficionada al lujo y a los placeres : alto, guapo, corpulento, de buen color, de boca sensual y carnosa, magníficos dientes, voz de barítono y buen gusto en el vestir. El aspecto de Clavijo, en cambio, siendo también atractivo, es menos exuberante, más sobrio incluso en el atuendo ; suele ir de negro, frente a la variada gama de colores con que se adorna el francés¹⁹²². Es alto, delgado, bien plantado, moreno ; es elegante y habla con suave acento *criollo*. Esta seriedad española, frente a lo mundano de Beaumarchais, justifica ya, aunque se hace también explícitamente, las vacilaciones del escritor canario a la hora de casarse con María Luisa. Aunque quizá haya estado enamorado de ella, ahora sólo siente *una atracción material e irracional* que le repugna, y a la que intenta, con desigual fortuna en cada momento, no sucumbir. Es decir, que sus dudas no

¹⁹²¹ *Op. cit.*, p. 1021, 1023.

¹⁹²² *Op. cit.*, pp. 1036, 1067.

están relacionadas con su ambición, sino con la manera española de entender el amor, observada, pero no comprendida por Pedro Agustín : una *pasión bárbara, egoísta y celosa*, heredada de los árabes, a la que la encantadora e independiente francesa no podía ajustarse¹⁹²³ . Por eso se le llama en varias ocasiones *hidalgo español*, y se le enfrenta con otra concepción del amor típicamente francesa, dieciochesca, galante y nada celosa. El resto, ambigüedad en el carácter y en la conducta. Para sostener esta justificación del rechazo del novio, era necesario precisar la personalidad de Lisette en un sentido muy distinto del de las versiones anteriores, y ésa es una de las mejores creaciones de Ricardo Baroja, pues demuestra un gran conocimiento de la psicología femenina. No la pinta como una jovencita engañada, sino como mujer hecha y derecha, de treinta y tres años, que se gana la vida con su trabajo en una tienda de modas, y no es ninguna ingenua, sino que posee *toda la mundología que en semejante menester se requiere*. Tiene además cierta experiencia amorosa, como lo demuestra su comportamiento desenvuelto con Clavijo ; y, segura de sus encantos, espera utilizarlos en su beneficio para obligarle a casarse con ella. Y estos encantos no son pocos : tiene cara graciosa, algo chata, *como dotada para la comedia*, hermosos ojos verdes, boca grande y fresca, dientes magníficos ; es alta, de cuerpo sensual, con curvas insinuantes, femenina y gentil ; sabe realzar su belleza con el vestido y el peinado, para lo que combina la elegancia francesa, la gracia castiza madrileña y española y su buen gusto personal e independiente.

¹⁹²³ *Op. cit.*, p. 1071.

Es curioso también el caso de don Antonio Portugués. Ahora sí se nos dan detalles de su relación con Clavijo, que le sirve de *negro* en el sentido literario del término. Su carácter enérgico, directo y claro, típicamente aragonés, influye en las decisiones - o indecisiones - de su amigo y subordinado. Se consigue darle viveza, además de por su lenguaje, por ciertos detalles personales, pintorescos, sin importancia : la costumbre de sujetar la pluma en la oreja y limpiarla en las mangas, o su afición a las cenas fuertes. La doncella de su casa es otro de los personajes más vivos. En esta versión sí tiene nombre, Urbana Lobillo, y origen segoviano, de Tabanera de Abajo. Ha tenido una aventura con Clavijo, se ha quedado embarazada y, a pesar de que él se ha desentendido, es incondicional suya ; le está muy agradecida porque, gracias a este mal paso, ha podido dedicarse a la *mala vida*, y es libre y feliz. Su caracterización física, llena de sensualidad y feminidad, es de las más completas : su cabello, sus ojos, su piel, sus formas provocadoras... Todo la acerca a un lector que ya no ve sólo hechos, como en la primera versión, o esquemas literarios, como en la segunda, sino personas vivas. Y esta viveza se logra también en la ambientación, hasta ofrecer un panorama bastante completo de la realidad social y costumbrista del Madrid de la época : gracias a la introducción de personajes, anónimos muchas veces, escasamente desarrollados siempre, que con su presencia avalan el conocimiento exacto de Ricardo Baroja de los ambientes nocturnos de la ciudad, y dan idea viva y exacta de un momento histórico : viejas arrebuajadas en sus mantones, transeúntes nocherniegos embozados tras el sombrero gacho y la capa larga - el

motín de Esquilache aún tarda dos años en producirse, en 1766 -, las prostitutas del baile de los Leones, del barrio del Barquillo, y sus chulos ; el novio de la Urbana, el sargento Santiago Mirandela ; los lacayos de los centros oficiales, los gitanos que actúan en la fiesta de la embajada rusa...

En *Carnashu* toda descripción es escasa, tanto la referida al interior como al físico de los personajes, que, por ser en su mayoría históricos, quizá para no falsear la realidad y no restar importancia a los hechos, sólo permiten breves pinceladas sueltas, inconexas o repetitivas. Son los jefes militares que participan en las guerras contra Francia, en Fuenterrabía y en Cataluña, en el siglo XVII. Obviamente, en el caso de estos personajes, era difícil, y, por otra parte, innecesario, aportar detalles reales o fiables que los individualizasen, por lo que la caracterización se limita, y con eso basta, a una anécdota mínima y de difícil comprobación, que da cierto sabor de verdad, de cercanía, al narración histórica, de las acciones bélicas. Son, por ejemplo, aquellos bajo los que sirve Gracián de Sanchotena : como soldado, con el capitán Fermín de LODOSA, a quien le gustan mucho las truchas que el joven pesca ; como cabo, con don Domingo EGUÍA, que había preparado la resistencia de Fuenterrabía - y de quien se dice que era un vizcaíno duro como una roca, y que hablaba un dialecto del vascuence que el protagonista no entendía, y muy mal castellano¹⁹²⁴ ; don Juan de BEAUMONT, a cuya compañía se incorpora Sanchotena en la defensa del fuerte, tras atravesar las líneas del sitio ; y don José Sánchez de ASTARLOA, el otro jefe de compañía bajo el que Gracián, ya

alférez, lucha, sin éxito, en Barcelona y en Montjuich. Aparecen, por supuesto, los grandes protagonistas históricos de la campaña : don Diego de BUTRÓN, alcalde de Fuenterrabía, del que se dice que es una fiera terrible por su odio a los enemigos ; el gobernador y maestro de campo don Miguel PÉREZ DE EGEA, cuya muerte en la defensa del baluarte de la Reina dio a todos fuerza para luchar con más ahínco ; y don Pedro de FAJARDO, marqués de los VÉLEZ, gobernador de Navarra y jefe supremo de la campaña, que dimite tras retirarse de Montjuich, y del que Gracián comenta que tenía más dotes de diplomático que de verdadero soldado¹⁹²⁵. Por el bando francés, el sitiador de la ciudad guipuzcoana, príncipe de CONDÉ, y el almirante y arzobispo de Burdeos, monseñor Enrique ESCOUBLEAU DE JOURDIS.

Como el narrador protagonista se retira de ella, queda sin narrar el final de la campaña. La rematan, enviados por el CONDE - DUQUE DE OLIVARES, don Alfonso ENRÍQUEZ DE LA CABRERA, el propio marqués de los VÉLEZ, y los marqueses de TORRESCUSA y MORTARA. Ninguno de ellos aparece en la novela. Sí asistimos, con el protagonista, al encuentro de 1659, en Fuenterrabía, entre LUIS XIV y la infanta DOÑA TERESA : van a consolidar la Paz de los Pirineos con su matrimonio. El aspecto del rey de Francia lo conoce Sanchotena por el testimonio, dispar e interesado, de terceros : hay quien dice que es un buen mozo, quien que un hombre *pequeñito, feo y con la nariz en pico ; y que si no fuera por el pelucón, de una cuarta, que le sube por encima de la frente, y por los tacones*

¹⁹²⁴ Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, pp. 140, 141.

¹⁹²⁵ *Op. cit.*, p. 156.

que lleva...¹⁹²⁶. Con comentarios como éste se introduce el tipismo popular en la visión de los poderosos. El testimonio sobre los españoles se presenta como de primera mano, producto de las propias impresiones : el rey, *un hombre aburrido, pálido*, y ella, *una muñequita muy repintada*¹⁹²⁷ ; es una forma visual, gráfica y directa de aludir al debilitamiento de la monarquía española.

Como podemos observar, Ricardo Baroja demuestra unos conocimientos históricos amplios y detallados, al menos en lo que se refiere a los hechos. Pero la historia no se puede recrear hasta el punto de re-inventar unos personajes cuya personalidad realmente se desconoce, voluntaria o involuntariamente ; además, ni siquiera es importante, pues así se les mantiene en una lejanía de prestigio no ensombrecida por los fracasos bélicos ; una noble superioridad que ahonda en su espíritu heroico, presente todavía en la decaída España de la época. Más aún, los recordamos por sus actos, que hoy sabemos ya carentes de sentido en un país en decadencia. Por eso la caracterización es la mínima posible en una novela, más en una novela breve como ésta. Hasta los personajes inventados, del pueblo, tienen una funcionalidad dudosa en la trama bélica, y quedan un tanto desdibujados como individuos. Son un mero soporte para lo que realmente interesa, la exposición de determinados sucesos históricos. Sirven, eso sí, para dar unidad al relato, y dotar a las grandes acciones de un sentido en el universo de lo particular, de lo humano, de lo íntimo, de lo popular. Un sentido, en cierto modo, intrahistórico.

¹⁹²⁶ *Op. cit.*, p. 165.

¹⁹²⁷ *Ibid.*

Desde ese punto de vista, el personaje de Carnashu, Encarnación, a pesar de dar título a la novela, no pasa de ser anecdótico. No llega a adquirir personalidad definida en los cuarenta años que abarca la historia. Es sólo una jovencita de trenzas negras que una vez fue a la fuente, a los bailes, y llegó a convertirse en novia fiel y buena esposa. Proporciona, sin embargo, el adecuado ambiente de desolación femenina, eco de ciertos momentos históricos vividos, muy dolorosos; y marco coherente para la vida adulta de Sanchotena - matrimonio, descendencia... -. Del resto de su ámbito privado no conocemos apenas nada : los hijos seguirán la carrera del mar, las hijas son hermosas... Tan sólo la abuela, la señora Concheshi, proporciona la oposición inicial a los amores del protagonista : tan verosímil como literario, y pretexto para la exposición de la sociología de los *agotes*. Es el acicate inicial para su deseo de ascenso social, como de hecho, al principio de la obra, el narrador - personaje confiesa que, mostrar su evolución ascendente, es la finalidad de su relato.

El protagonista, y dotado de mayor individualidad, es Gracián de Sanchotena. Sus orígenes son muy humildes : padre ausente, perteneciente a una casta de apestados, miseria... Su historia personal, impulsada en sus inicios literalmente por el hambre, es la de su ascenso, como decíamos, tanto en lo privado - buen matrimonio, alguna fortuna -, como en lo militar - de soldado a alférez por méritos propios - y lo civil - apellido respetado, llega a ser corregidor de la villa -. Al ser a la vez narrador, conocemos su carácter un tanto inocente, sincero; y, como buen vasco, su reparo en mostrar las emociones en público. Se mueve con soltura en el ambiente del ejército, que aparece sin

conflictos, caracterizado por la camaradería y la cordialidad con iguales y superiores ; es el principal instrumento de valoración de los méritos de cada uno en la España de la época. Un estilo de vida que, para la nación como para nuestro protagonista, se acaba. Se inicia la decadencia. Ya de viejo, más cultivado e investido de ese derecho por su participación activa y heroica en la guerra de Fuenterrabía, Sanchotena juzga, sin aportar demasiados argumentos, la evolución política española.

El ascenso social se materializa en la mejora de sus vestidos, pretexto descriptivo además para el autor : de usar pellejas de cordero, calzones raídos y abarcas de pastor¹⁹²⁸, a su primer uniforme de soldado, viejo, pero que le vale las primeras miradas de admiración de Carnashu¹⁹²⁹ ; al atuendo de auténtico señor, con sus sombreros adornados con garzotas, sus capas largas, botas a la chamberga, colete, gorguera y espada¹⁹³⁰. Incluso, después de dieciocho años, pasado de moda, el vestido es símbolo y del pasado glorioso de su dueño¹⁹³¹, a la vez que de la cultura de las apariencias que es el Barroco.

El caso de *Bienandanzas y fortunas* es complicado, o quizá muy sencillo. La historicidad del relato queda en entredicho por el deliberado anacronismo del autor : se ambientan en el siglo XV unos acontecimientos - ciertas guerras de linajes que duraron cientos de años - en realidad muy anteriores. Los personajes pertenecen a las familias de Guevara y de Mendoza, pero parecen ser

¹⁹²⁸ *Op. cit.*, p. 119.

¹⁹²⁹ *Op. cit.*, p. 120.

¹⁹³⁰ *Op. cit.*, pp. 141, 159.

¹⁹³¹ *Op. cit.*, p. 164.

inventados. No he encontrado referencias históricas a ningún Íñigo de Guevara ni a ningún Lope de Mendoza - así los llama el código original en el que dice inspirarse el autor¹⁹³²; Ricardo Baroja, al segundo, prefiere llamarlo Gonzalo López de Mendoza -. El Diego Hurtado de Mendoza famoso es ya del siglo XVI (1503-1575). Debemos deducir entonces que la base histórica de esta novela existe, pero se utiliza de una forma muy vaga : trata de unas guerras civiles que sí se produjeron - guerras de linajes, que duran incluso hasta el siglo XV, entre ñacinos y gamboínos - ; y de unas familias que sí existieron y sí fueron rivales. Pero ni los hechos concretos y puntuales, ni los personajes, parecen haber tenido nunca realidad más que en la imaginación del autor. Podemos decir que estamos ante una reconstrucción imaginaria hacia atrás, que da cabida amplia a la recreación de ambientes y personajes de una forma bastante detallada.

El mundo de barbarie, violencia y odio representado en esta obra de pasiones oscuras, primitivas y despiadadas, lo alimentan, en primer lugar, pero no únicamente, los dos parientes mayores de las casas ilustres de Mendoza y Guevara : don Gonzalo López de Mendoza y don Íñigo de Guevara. Son los protagonistas de una lucha civil absurda y antigua, cuyo pretexto es la posesión de una bocina de cuerno. Igualmente arbitrarios e irracionales, Ricardo Baroja *no* los presenta como personajes antagónicos, sino muy semejantes : crueles, tiránicos y vanidosos. Incluso físicamente tienen algún parecido, por sus rasgos típicamente vascos, por sus piernas delgadas de viejos. Pero es en las facciones,

¹⁹³² *Un código de Lope García de Salazar titulado Bienandanzas e buenas fortunas, que se conserva en la Academia de la Historia, del cual se hizo, hace años, un facsímil (prólogo a Bienandanzas y fortunas, OO. SS. , p. 711).*

en la expresión, donde se percibe con total claridad la común identidad de estos caracteres soberbios y violentos, animalizados : la de don Gonzalo es de odio intenso por su sonrisa sádica y por su nariz *larga, corva, pico de ave rapaz al que las aletas, acusadas con fuerza, prestan aspecto de nariz que husmea. ¡Quizá husmea sangre !* ¹⁹³³. La de don Íñigo es de crueldad por sus ojillos negros, soberbios, a veces suspicaces como los del zorro. El hijo, Diego Hurtado de Mendoza, joven gallardo, ha heredado la *cara de aguilucho* y la mirada altiva de su padre : es digno continuador de la saga sangrienta, y sus actos así lo demuestran.

En este maremagnum incontrolado, el verdadero antagonismo con el señor de Mendoza lo representan, indirectamente, don Lope de Mendoza y su esposa María. Ya desde el principio, por ejemplo, en la escena en que los dos hombres disputan por la caza de un jabalí. Son de la misma familia que don Gonzalo, pero pertenecen a otro mundo, más civilizado y racional. Asisten aterrados a la tragedia que se anuncia con la ruptura de la tregua, y son arrastrados por la espiral de violencia, imposible de parar, con el doloroso agravante de ser conscientes, y a la vez ajenos, a ella. Lope, tocado en su orgullo por su tío y suegro, muere en la batalla contra los gamboínos ; y ella, viuda y huérfana, tiene que retirarse a la corte, de donde nunca debieron haber salido. Ni siquiera se nos muestra su dolor por la muerte de su esposo ; el narrador comprende que en el entorno que ha creado no importan los sentimientos, y la muerte es algo tan habitual que no vale la pena detenerse en ella.

¹⁹³³ *Op. cit.*, p. 738.

Además del asunto de la bocina, el conflicto lo suscitan dos mujeres que, esta vez sí, son verdaderamente opuestas : *andre* Sancha de Mendoza, hermana de don Gonzalo y esposa de conveniencia, para una brevísima tregua, de don Íñigo ; y la ocasional amante del mismo, una jovencita llamada Chacha Beltz. El carácter de la primera, vieja y fea, es frío, cruel y vengativo. Tiene correspondencia con un físico lleno de dureza, falto de sensualidad : alta, delgada, pálida y de facciones acusadas. Pero el detalle que la caracteriza magistralmente es el de la voz : varonil pero suave, usada en un tono seco y altivo, y su sonrisa despectiva, que, *o hiela la sangre o crispa los nervios*. Chacha Beltz es una vividora, una pícara, una gitanilla de apenas diecisiete años al comienzo de la novela; de origen humilde, famosa por sus libertades amorosas. Sus encantos morenos son todo sensualidad, picardía, vitalidad. Su sonrisa zumbona está llena de promesas para todos, de uno y otro bando ; y, de hecho, ella es la única que sobrevive con fortuna a la violencia, a los cambios, y la única que muestra, al final, un rasgo de humanidad enterrando la cabeza de don Íñigo, comprada en el mercado de Álava a don Diego.

-- El conflicto se alimenta también gracias a los hidalgos, cabos de armería y campesinos dependientes de cada casa : son los que sufren las consecuencias de las venganzas mutuas y los que mantienen el odio día a día. Son firmes partidarios de sus señores, y tan encarnizados o más que ellos. Aceptaron la tregua a regañadientes, y , mientras dura, hacen continuas manifestaciones de nostalgia de los tiempos en que podían herirse y matarse a placer : en el bando mendocino, ~~Ochoa~~ de Munárriz, ~~Perseval~~ de Onís, Regueche, ~~Chomín~~ de

Micolalde... ; de los partidarios de Guevara, Chamorro, Furtud, Ladrón... Son poco más que nombres, pero sustentan con eficacia el ambiente de violencia que se describe. Algo más detallado, un grupo tradicionalmente apartado en el mundo vasco, el de las mujeres. Efectivamente, aparecen confinadas en el ámbito doméstico, mendocino, y condenadas a la murmuración y al *cotilleo*. Ellas se hacen eco apasionado, en el mundo cerrado en que se desenvuelven, de los acontecimientos ; pero son capaces de convertir su información en instrumento de poder. La más temible es la que las capitanea a todas, la maligna hilandera, la abuela Mayor. Sirve de alcahueta a las más jóvenes : Beñe, rechoncha, pícara y chismosa, su nieta ; la sirvienta Estefana, de magníficos ojos negros ; la garrida pastora Gormanta, amante del señor ; Cataliñ de Zamudio, una *hembra de redaños*, etc.

Los dos hermanos piratas es una de las novelas más complejas : por el número de personajes, mucho más elevado de lo habitual en las obras de Ricardo Baroja, por la cantidad de acontecimientos que relata y por la tenue estructuración de que su autor la dotó. Consecuentemente, el análisis de los personajes históricos se complica también. La caracterización, como es lógico, es más bien escasa, y se reduce casi a una larga lista de nombres. Por otra parte, tampoco desde el punto de vista historiográfico se presenta un panorama global de los hechos, sino que se seleccionan acontecimientos quizá secundarios, y se omiten otros, con lo que tampoco es fácil seguir el hilo conductor del relato. Por parte musulmana aparecen y actúan los sultanes de Constantinopla, SELIM y, sobre todo, su hijo SULEIMÁN (Solimán), que fue

terror y azote del mundo cristiano al proteger primero, y al nombrar almirante después, a Hazher Barbarroja. A SELIM se le define como un hombre de carácter feroz, extremado por los efectos de una misteriosa dolencia que le produce melancolía ; de estatura mediana, piel morena, empalidecida por la enfermedad, barba negra que empieza a encanecer, ojos claros, hundidos, y párpados verdosos¹⁹³⁴. Su hijo SULEIMÁN, como pálido y barbudo, con ojos de águila, negros y profundos¹⁹³⁵. El resto aparece sin más caracterización que la derivada del relato escueto de sus acciones : el sultán de Túnez, MULEY AHMED, el rey de Túnez, MULEY EL RASCHID, y el usurpador, MULEY HASSAN ; BEN EL KADI, jefe de Djidjeli, que ayuda a Arudj, sin éxito, en su intento contra Bujía ; los visires de SELIM, FERHAD y MUSTAFÁ, que negocian con el enviado de Hazher, El Hadji-Hussein ; los visires de Suleimán, Ibrahim y Rustam ; la favorita del sultán, Rustenech, y su espía junto a Hazher... Pero son los piratas, evidentemente, los grandes protagonistas de la narración. En ellos despliega Ricardo Baroja su imaginación, basándose en cuadros de época, para darnos una descripción física lo más fiel o, en todo caso, lo más completa posible ; es una de las escasas veces, además, en la obra novelística de Ricardo Baroja, en que encontramos cierto intento de análisis psicológico en los personajes de los dos hermanos Barbarroja, Arudj y Hazher.

Arudj (u Horuc) Barbarroja queda definido en su aspecto exterior por escasas y breves pinceladas : el cabello y la barba rojos - elementos recurrentes -, .

¹⁹³⁴ *OO. SS.*, p. 1269.

¹⁹³⁵ *Op. cit.*, p. 1286.

tez oscura, ennegrecida todavía más por el sol y por los vientos marinos, ojos de ave de rapiña y facciones que expresan *salvaje energía*. Las cualidades positivas de su carácter son el valor, tanto para la navegación como para el combate, y la salvaje confianza en sí mismo y en la naturaleza, por la que se siente mucho más protegido que por cualquiera de las religiones existentes¹⁹³⁶. Ricardo Baroja reflexiona acerca de su crueldad, y sustenta la teoría de que no tiene religión¹⁹³⁷, porque ha observado que todos, *el turco gordo, el judío flaco, el griego burlón*; el musulmán, el israelita, el cristiano, contradicen con sus actos sus creencias, *se ríen de la miseria, a pesar de que todos consideran la caridad como la más alta virtud*¹⁹³⁸. El rencor exacerbado contra la hipocresía de la gente, concentrada en los hervideros humanos de las ciudades, le impulsa a asolar las costas del Mediterráneo, y a hacerles pagar a todos un tributo de sangre y oro. Si lucha junto a los musulmanes es únicamente por interés, pero sólo sobre la tablazón del barco se siente verdaderamente libre y capaz de dominar el mundo¹⁹³⁹.

Hazher Barbarroja, o Aradienus, o *Khair ed Din*, es el otro gran pirata. Físicamente, además del cabello, la barba y el vello rojos, lo definen sus manos fuertes, su corpulencia gigantesca y su voz de trueno, estentórea, dominante y feroz. Su prestancia *atrae y sojuzga*, e impone respeto en la *turba abigarrada de los tripulantes*¹⁹⁴⁰. Incluso con el paso de los años, su figura hercúlea, con la barba ya blanca, se convierte en majestuosa, noble. Una de las formas más repetidas y

¹⁹³⁶ *Más creo en el lucero de la mañana que en la cinta del marabú milagrero de Argel* (*Op. cit.*, p. 1260).

¹⁹³⁷ *Op. cit.*, p. 1232.

¹⁹³⁸ *Op. cit.*, p. 1224.

¹⁹³⁹ *Op. cit.*, p. 1226.

efectistas de presentar al pirata es describiendo sus vestidos, lujosos, de tejidos ricos y colores vivos, adornados con plumas ; y sus armas, incrustadas de piedras preciosas, o sus botas de piel arrugada con la punta hacia arriba¹⁹⁴¹. Barbarroja ha nacido para mandar, y ejerce bien su autoridad, porque con su inteligencia y su astucia, con sus ojos penetrantes, sabe descubrir y aprovechar las cualidades y los defectos de sus subordinados. Gran parte de su éxito se basa en mantener hábilmente su apariencia de musulmán intachable (*Khair ed Din significa el Bien de la Religión*) ; pero no cree en ninguna de ellas. *Lo mismo le da la cruz que la media luna*¹⁹⁴². Su lema es ¡Dios será Dios ! ¡Mahoma será su profeta ! ¡Pero el dinero es el dinero ! ¹⁹⁴³. Su ambición es la clave de su crueldad, la crueldad del hombre para el hombre de la cita de PLAUTO sobre la que Ricardo Baroja reflexiona al principio de la obra. Pero incluso esa crueldad tiene una grandeza trágica, que el narrador pone de manifiesto emparejando antagónicamente a los piratas y a los grandes capitanes del mar al servicio de la cristiandad : Hazher Barbarroja y Andrés DORIA, DRAGUT y Giannetino DORIA. El enfrentamiento es histórico, directo : el de dos enemigos que se temen y se respetan. El autor aporta la contraposición de los caracteres y hasta de los rasgos físicos. Andrés Doria es un *condottiero* que sirve a quien le paga, pero que ofrece fidelidad. Se lo debe a su origen noble, principesco, a su amistad con el emperador. En el pirata sólo opera la ambición sin límites. Tanto

¹⁹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 1239.

¹⁹⁴¹ *Op. cit.*, pp. 1254, 1263, 1274...

¹⁹⁴² *Op. cit.*, p. 1305.

¹⁹⁴³ *Op. cit.*, p. 1318.

Giannetino como Dragut (o Thorgud) son los jóvenes cachorros dispuestos a emular, una vez emancipados de su tutela, las acciones de sus mayores, Andrés Doria y Hazher, respectivamente. Sus diferencias se hacen evidentes cuando el cristiano hace prisionero al pirata¹⁹⁴⁴: uno, moreno, barbudo, sudoroso, ennegrecido por la pólvora, con ojos iracundos que se salen de sus órbitas. El otro, arcangélico, rubio e imberbe, de facciones suaves y perfectas, sensuales, como las de una muchacha, armado con coraza impecable sobre camisa blanca con gorguera. Ambos dan, sin embargo, impresión de *varonil energía*.

Caben en esta novela otros muchos piratas, de todos los que fueron terror del mundo *civilizado* de aquella época, tanto musulmanes como cristianos: CACHI-DIABLO (El-Hadji-Hallak o Aridino), que también empezó a las órdenes de Hazher: un hombre pequeñito, moreno, flaco, pero feroz, astuto y valerosísimo; SINAM *el Judío* (o Sinam Arráez), cuyas principales virtudes son su frío valor y sus conocimientos de navegación, Elías e Isahac Barbarroja; Juan RÍUS y Berenguer OLMS, SALA-REIS, TABAC, HASSAN, CEBELÍ RABADÁN, etc. - éstos últimos apenas caracterizados -.

En cuanto a las figuras cristianas, las de mayor notoriedad, y más detalladas, con ayuda de cuadros de época, son las ya citadas de Andrés Doria y su sobrino Giannetino. También el rey de Francia, FRANCISCO I, a través de quien se demuestra que el mundo cristiano no es un bloque sin fisuras, por sus alianzas secretas con Constantinopla. Su descripción física, de nuevo con ayuda de los retratos conservados, tiene mucho de su carácter, y es confirmación de la

¹⁹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 1344.

hostilidad del narrador¹⁹⁴⁵. Se le critica por su deslealtad, su incapacidad para la gratitud y para el cumplimiento de la palabra dada ; y por considerar el estado y sus bienes como patrimonio propio que puede sacrificarse a sus caprichos particulares. Tiene cierto protagonismo el marqués del VASTO, Alfonso de ÁVALOS, más por sus grandes hazañas como jefe de las tropas de CARLOS V en Italia, a las órdenes de Hugo de MONCADA, que por su presencia física : limitada al recuerdo de un retrato de TIZIANO en el que arenga a sus soldados. Aparecen otros muchos militares al servicio de España, pero ya sólo por sus hechos, sin descripción de ningún tipo : el capitán Paolo VITTORIO, que en una ocasión apresó a Arudj, Luis de REQUESÉNS, famoso por su participación en la guerra de las Alpujarras y en Lepanto ; los defensores de Bujía, Ramón CARROZ, Pedro NAVARRO *el terrible roncalés*, y MACHÍN DE RENTERÍA ; el gobernador de Orán, Diego FERNÁNDEZ ; Manuel ARGOTE, que manda una expedición contra Tlemcén ; GARCÍA DE TINEO, que mató a Arudj ; Hugo de MONCADA, virrey de Nápoles, Martín de VARGAS, el Papa Alejandro Farnesio (PAULO III), el cardenal CISNEROS, el DUQUE DE ALBA, Hernando CORTÉS, Federico de GONZAGA, Miguel de GUREA...

En definitiva, como decimos, una utilización lógica y coherente de este tipo de personajes : por respeto y fidelidad a la historia, no son objeto de recreación exagerada ; pero por las necesidades de la ficción, se les dota de los

¹⁹⁴⁵ *Quien contemple los numerosos retratos del rey de Francia Francisco I comprende enseguida la clase de persona que es. Rostro proboscideo, irónico, sensual, francamente odioso. Aquellos ojillos entornados parecen buscar algo sucio, y la boca, acorde con la mirada, ha de gustar lo que los ojos descubren. La expresión del rufián coronado (...)* (Op. cit., p. 1342).

mínimos rasgos humanos necesarios para que el relato no sea una simple relación historiográfica.

F) Personajes fantásticos.

Agrupamos aquí a los personajes de las cuatro novelas tema *fantástico*, en las que, pese a haber cierta ambientación en el pasado o incluso histórica, sin embargo no se narran sucesos históricos ni se da cabida a personajes reales del pasado. Salidos éstos, por tanto, directamente de la imaginación de Ricardo Baroja, tienen en común el vivir en mundos cerrados, completos en sí mismos, en ámbitos diferentes pero todos y cada uno de ellos con unidad propia. Se trata de *Aventuras del submarino alemán U...*, *La nao Capitana*, *La tribu del halcón* y *El Dorado*. Comenzaremos por la mejor de todas ellas, *La nao Capitana*, que se desarrolla en uno de los entornos más queridos para Ricardo Baroja, el marítimo. La fragata del capitán Ruiz de Arcaute es un trozo desprendido de España¹⁹⁴⁶, en el que buscan peligrosa fortuna no sólo individuos de todos los variados reinos españoles - levantinos, gallegos, castellanos, vascos, andaluces...-, sino también toda la variedad social del siglo: nobleza, clero y pueblo llano. Los Fernández de Sigüenza son *gentes de mucho rango y de mucha hacienda*¹⁹⁴⁷. Entre sus antepasados hay corregidores, veinticuatro, obispos y priores. El marido, don Antonio, caballero de Santiago, va a Río de la Plata a resolver ciertos asuntos oficiales. Las hijas son dos muchachas acostumbradas a la vida cómoda y regalada, que tienen que adaptarse a un medio hostil, duro,

¹⁹⁴⁶ OO. SS., p. 471.

¹⁹⁴⁷ Op. cit., p. 538.

peligroso. Lo consiguen con diferente grado de fortuna : Trinidad, abierta y decidida, lo hace con entusiasmo y facilidad, y hasta es ayuda eficaz en los momentos difíciles, como cuando es necesario cuidar a los heridos en combate. Mencía es débil de cuerpo y de espíritu. La diferencia entre los caracteres de ambas tiene una manifestación sutil y efectiva : sus manos al presentarse al capitán. La de la mayor, alargada con ademán resuelto, es caliente y suave ; la de la pequeña, ofrecida con timidez, es delgada y fría. Sin embargo, Mencía no se conforma con el papel de víctima, y aprovechará finalmente las duras condiciones de vida en su propio beneficio.

El papel convencional de la esposa, doña Estrella, se esboza apenas, por lo que queda inmediatamente aislada de la función social que le corresponde : de su nobleza de mujer casada con un hombre importante a mujer misteriosa y distante. Pero pronto se llena ese vacío con una nobleza muy distinta, de diosa terrible y trágica. La versión inicial queda, sin embargo, eficazmente restaurada de cara a la gente, a pesar del adulterio, el asesinato y el suicidio, con una explicación oficial de los hechos - su propia muerte y la de su esposo - muy alejada de la verdad. Al clero, pieza fundamental en la sociedad española y en el sistema colonizador hispánico, lo representan dos frailes mercedarios : el silencioso padre Vivanco y un vasco dicharachero y jovial, fray José de Aspiazú. Con su catolicismo humanista, comprensivo e indulgente con las debilidades humanas, lleno de alegría comunicativa, representa el nuevo tipo de

religiosidad, adaptado a los nuevos tiempos, con el que quizá podía estar algo más de acuerdo Ricardo Baroja¹⁹⁴⁸.

Pero si en algún momento quiso reflejar el autor en esta obra la realidad social española, es a través de los personajes del pueblo llano : una multitud anónima, abnegada, que se enfrenta a las penalidades de una travesía donde se pasa hambre, donde se contraen enfermedades desconocidas, donde el aislamiento y la forzada y larga convivencia provocan disputas, y donde se está expuesto al ataque de los piratas. Les mueve la esperanza de encontrar una vida mejor al otro lado del Atlántico, lejos de una patria a la que quieren, a pesar de que, más que madre, les ha sido siempre madrastra, porque les ha hecho vivir miserablemente¹⁹⁴⁹. De toda esa multitud, se destaca a once huertanos - uno nacido justo antes de embarcar - catorce castellanos del Burgo, un adobador de cuero cordobés con toda su familia, en busca de oro ; un pintor, don José del Pino, el profesor de esgrima Rafael de Zalabardo... En todas estas personas ve el autor la dureza y la abnegación de la *raza* hispánica ; una raza en la que importan no las diferencias, sino las cualidades comunes, porque, una vez pasado el mar, no hay diferencias de origen ; y en la que importa, especialmente, la capacidad de creación de nuevos pueblos. Todo este grupo está escasamente caracterizado, pues interesa como bloque, como conjunto, como personaje colectivo. Se individualiza, no obstante, en la persona de Rui Gutierre del Burgo, un campesino castellano que los representa a todos :

¹⁹⁴⁸ Como para su hermano Pío, el de la religión era un capítulo en blanco en su conciencia, según su sobrino Julio CARO BAROJA ("Recuerdo de Pío Baroja", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Obsequio navideño del Banco Ibérico, 1972).

¹⁹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 463.

humilde, respetuoso, sereno ante el dolor ; valiente frente al enemigo común y justo, aunque inculto, y profundamente religioso.

Finalmente, en los más bajo del escalafón y atendiendo a la costumbre de la época de enviar lejos a los elementos molestos, *cuatro docenas de presidiarios y prostitutas*. Entre los salteadores de caminos, ladrones y mendigos, Francisco Ponce de Triana, Miguel Morera de Ayamonte, Pedro Sarmiento de Valladolid ; Íñigo de Retes, Felipe *el Corzo*, Pero José de Arrochecózabal, Pedro García de Lepe, Luis Vélez de Torralta, Frasco de Villabona ; Martín López, alias *Moreno de Laguardia*, Pedro José *el Váez*. Los capitanea Felipe *el Corzo*, que, junto con Íñigo de Retes y Arrochecózabal, incitados por *el Fugitivo*, se amotina durante el ataque de los piratas. La caracterización de todos ellos es, nuevamente, casi nula : exclusivamente a través del populismo de sus nombres, que sólo con su sonido sugieren todo un ambiente. Basta para crear un entorno suficientemente convincente que dé idea de este grupo social. Algo más detallado está el físico de las mujeres, que traban *amistad* con algunos pasajeros y tripulantes. Las de más éxito son Mari Sánchez, *la Toletole*, de hermosa voz ; Fernanda *la Segoviana*, admirada por el pintor don José García del Pino, y *la Galindo*. Mujeres *de rompe y rasga*, la *gitanaza de la Montoya*, en tratos con el piloto Villalba, y, ya vieja - cuarenta años -, la *gran mariscala* de las féminas, Aldonza de Cartagena, *la Camisona*, amiga del cocinero. Simplemente nombres son Beatriz, morisca de Marbella, Mari Pepa y Soledad Cantimpalo, alias *la Malduerme* y *Seis Pelos*.

El ámbito de *Aventuras del submarino alemán U...* es igualmente marítimo : un sumergible de esta nacionalidad, cuyo nombre no se da completo, pues

faltan las cifras que, según la nomenclatura alemana, debían seguir a la letra U... Los personajes que en él se desenvuelven son en realidad muy pocos. A pesar de su presencia continua, la tripulación es casi muda : en primer lugar, por razones obvias de idioma ; pero, sobre todo, porque la verdadera personalidad del ingenio submarino la constituyen como grupo, no como individuos. Una magnífica raza de hombres *un poco primitivos*, sanos, jóvenes, eficaces, fundamento de la nueva forma, tecnificada, de entender la guerra ; y fundamento de la nueva Germania, que el doctor Herr... quiere construir y que el protagonista contempla en parte de horror, en parte con admiración. Las referencias hechas a estos personajes son siempre colectivas : acerca de su cualificación o de su actividad. Las escasas alusiones individuales son tan genéricas y poco precisas como *unos alemanotes*, *unos mocetones*, o *chicarrones rubios* ; o a través de nombres tópicos como Karl o Shneider (*sic*). El contrapunto de esa juventud disciplinada y audaz, segura de sí misma, lo pone el propio narrador protagonista, con sus cómicas protestas, pusilánimes y añorantes de la comodidad del hogar ; pero que incluso llega a dejarse arrastrar por ese modo de vida aventurera. El personaje de teniente Smidt, cuya funcionalidad en la historia, fundamental, es la de hacer de intermediario y cicerone del español por toda la nave, es de una inverosimilitud aplastante : acoge con toda cordial caballerosidad y simpatía a un perfecto desconocido, en tiempo de guerra, sin recatar a su conocimiento cuestiones técnicas y estratégicas de importancia vital para su país ; la única justificación es la nacionalidad del español, que, supuestamente, le hace germanófilo. Este personaje es, lógicamente, el que se

encuentra más individualizado, y reúne muchas de las virtudes del resto de los tripulantes : extrema eficacia en el cumplimiento de su cometido, valía personal que le capacita para, por ejemplo, haber aprendido el español solo, generosidad para reconocer el mérito en el enemigo. Puede decirse que es un portavoz superior de todos los demás. Pero la figura principal y que da sentido a la novela, sobre todo por sus valores simbólicos, es la del capitán o comandante *von H...* Se presenta como enigmática e impresionante, por su aspecto *noble y antiguo*, por su carácter distante y por la serenidad con que afronta la enorme responsabilidad de su cargo. Su apariencia es lo menos guerrera posible, y representa el enorme poder de Alemania, y la frialdad de una guerra, ya entonces, muy tecnificada. Y, aunque asume con desapasionamiento *kantiano* su destino, se adivina en su mirada un fondo de tristeza.

En *La tribu del halcón* Ricardo Baroja quiso recrear un mundo prehistórico donde los personajes actuaran como si fueran contemporáneos, con inquietudes semejantes a las del mundo actual. Es el enfrentamiento entre dos culturas diferentes, representadas por dos tribus totémicas, la de los Halcones y la de los Lobos. La primera, próspera y tranquila, laboriosa y *civilizada* ; la segunda, de procedencia extranjera, *de donde sale el sol*, aglutina gente de orígenes diversos, huida de todas partes por haber cometido fechorías de todo tipo ; sucios y desgredados, no se defienden del frío ni del calor mediante el vestido ; indisciplinados, borrachos, pendencieros, ladrones y secuestradores ; su grado de civilización es menor, apenas son capaces de hablar, suelen comunicarse a través de sonidos no articulados ; no admiten las diferencias que la naturaleza

otorga a los individuos, ni, por tanto, la propiedad privada ; propugnan cierto colectivismo, tanto de los bienes como de las mujeres y los hijos. En este panorama general se concretan algunas figuras, escasamente individualizadas, según un criterio un tanto maniqueo. En el grupo de los Halcones, guerreros jóvenes, gallardos, fuertes : los valerosos hermanos Beli-Beltz, Bas-Ur, Ash-Eri y Usu-Sur ; y sus jefes, dignos y ceremoniosos, Artz y Beli - Arru. En el bando de los Lobos, la cobardía y falsedad del jefe y tirano Otz-Aundi, y el degradado *Leproso*, Baztanga¹⁹⁵⁰. El puente para la unión y el entendimiento entre ambos grupos es Sagu, hijo de la menuda Oquilla. No es fuerte, pero sí astuto e ingenioso, como lo denotan sus facciones agudas y su mirada viva. Su madre había sido raptada por los Lobos cuando estaba embarazada de él, pero es hijo de la tribu aliada de los Halcones, la del Gallo. Gracias al matrimonio de Sagu y Usoa y de Mirúa y Usu-Sur, se produce la fusión entre estas dos maneras de concebir la vida.

En *El Dorado* los personajes son un reducto del pasado en pleno siglo XX, habitantes de una ciudad subterránea que hace realidad el mito de la ciudad del oro. Están anclados en el siglo XVI, y degradados en muchos aspectos por el aislamiento. Ricardo Baroja imagina que un grupo de españoles de hace cinco siglos - algunos de los que aparecían en *La nao Capitana* - descubrió las minas míticas, sometió a un grupo de indios, los llamados *Pueblos*, y les obligó a excavar la ciudad y a cubrirla con una techumbre que les protegiera de un

¹⁹⁵⁰ Un personaje que, de nuevo, parece inspirado en las leyendas de comunidades aisladas, apestadas, como la de los *agotes* del valle del Baztán, ya utilizada por el autor, y otras.

misterioso y letal fenómeno atmosférico, que es el que ha impedido que, a lo largo de cientos de años, se les descubriera. Gracias al oro y a su sistema de abastecimiento, tienen todas las necesidades materiales cubiertas ; pero se van sucediendo generaciones cada vez más ignorantes, con una mayor tendencia a la animalidad. Ha desaparecido en ellos el instinto del pudor, carecen de cualquier sentido trascendente de la vida y hasta han perdido, en parte, la capacidad de comunicación verbal : hablan un dialecto del castellano muy degenerado, caracterizado por el cierre de las vocales ; su vocabulario es muy escaso - no más de cuatrocientas palabras - y no conjugan los verbos. Usan repetidamente los antropónimos de sus fundadores : Santiago, Mencía, Abdalá, Antonio, Martín, Trinidad... Dado este primitivismo extremo y las dudosas relaciones de parentesco - la línea de descendencia es materna, quién sea el padre es intrascendente -, pocas veces el narrador se molesta en individualizar a los personajes, ya sea por su aspecto físico, por su interioridad o, siquiera, por el nombre. Se distribuyen en tres grupos : los ancianos, las mujeres y los niños. Apenas se alude a la presencia de hombres jóvenes, como si la decadencia del grupo los excluyese automáticamente, a excepción de los marineros del barco que les surte : son lentos y perezosos en la realización de sus tareas y en la comprensión de las cosas, y de una inocencia rayana en la imbecilidad.

Al principio de la novela, los ancianos se describen como personas de aspecto noble, comparables al autorretrato de Leonardo de VINCI¹⁹⁵¹. Pero al presentarse la escasez de alimentos se convierten en antropófagos, de manera

que, en el transcurso del relato, el autor nos va anticipando cierto aspecto *torvo*, con rostros de facciones duras, no humanas: huesos marcados, sienes apergaminadas, venas cárdenas que sobresalen de la piel, ojos turbios, sonrisa bestial y largos colmillos amarillentos. En ellos se hace patente la regresión de la raza. De las mujeres, pilar de la sociedad matriarcal que es el Dorado, se destaca lo majestuoso, la placidez, y la ausencia total tanto de pudor como de coquetería al mostrar su cuerpo desnudo. Sólo Antonia es digna de interés por el encanto inocente de su primitivismo. A las ancianas se las califica de *búdic*, por su actitud y la opulencia de sus formas. La mayoría tiene mirada dulcemente bobina, inexpresiva. En los niños de la ciudad se emplea la mayor frescura descriptiva y vital: *prodigios de belleza infantil*, juegan, corren, chillan, hacen travesuras... Aún son *encantadores animalitos*, todavía no les alcanza la bestial regresión de sus mayores. El personaje de Antonia es el más individualizado del grupo. En ella se combinan la majestuosa serenidad de una diosa y la inocencia de los pueblos primitivos. Sus rasgos, fuertes y armónicos, los de la raza india, tienen grandeza escultórica. Sus congéneres dicen de ella que es cariñosa, nada envidiosa, y que tiene gran habilidad en la cocina; cosa que indigna, por prosaica, al enamorado Santiago Ruiz Montoya. Tampoco en el marco narrativo del relato, ofrecido al final, se hace justicia a la belleza mítica de Antonia - si es que identificamos ambos personajes, puesto que parece que el narrador personaje ha tomado personajes *reales* de su entorno para la creación de los de ficción -, al actuar como una indignada esposa convencional.

¹⁹⁵¹ *Un magnífico anciano de nariz aguilera y grandes barbas blancas, rizadas en tirabuzones*, OO. SS., p. 1166.

7. 3. 5. 2. Caracterización.

A) Psicológica.

Las novelas de Ricardo Baroja no son novelas *de personaje*, sino, siguiendo la clasificación de KAYSER¹⁹⁵², novelas *de acción o de acontecimiento*, en las que en análisis psicológico cobra un papel muy secundario. El interés pictórico de Ricardo Baroja por sus criaturas, y su planteamiento fundamentalmente tradicional de la novela, hace que la descripción física, a veces exhaustiva, casi siempre parcial, sea la más utilizada para la presentación de personajes, por encima de la aportación de datos psíquicos. Naturalmente, tanto de los rasgos puramente externos como de los actos, se extraen conclusiones acerca de la interioridad de éstos ; y este procedimiento tiene la ventaja de que la presencia del narrador no es tan continua ni tan directa, y hace la narración más ágil. Excluimos de esta consideración la presentación de los personajes de las novelas históricas, que, como se ha analizado en su lugar, responden a una lógica propia.

La tendencia a la descripción física que observamos se manifiesta en la mayoría de los personajes, aunque con más razón en los de aquellas novelas en que el narrador, por ser también un personaje, no dispone de más datos que de los de su propia observación, necesariamente externa. Así, en *Aventuras del submarino alemán U...*, *El coleccionista de relámpagos* y *El Dorado*. En la primera de ellas se acentúa la *anti - omnisciencia* de quien cuenta la historia, pues se halla en un medio incomprensible para él, y no sólo por razones de idioma. Pero,

¹⁹⁵² En AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1981, p. 207.

además, el protagonista no es muy dado a consideraciones psicológicas, ni siquiera propias. Quizá así lo exige la naturaleza del texto, un supuesto diario de navegación. No es frecuente que diga que tiene miedo, sino que relata las pesadillas que sufre, de las que se deduce; no nos habla de cómo es, pero, a través de sus protestas de hipocondríaco, conocemos su carácter débil, pusilánime, que engrandece, por contraste, el valor de los alemanes. No hay una interiorización explícita de lo que para él supone este viaje singular, el contacto con una forma de vida tan distinta a la suya; se limita a destacar los hechos, sin trascenderlos o sacar conclusiones. La única excepción reflexiva acerca de algo o alguien, incluido su amigo el teniente Smidt, es la que se hace sobre el comandante del submarino: su aspecto impasible y enigmático le sugiere el temple heroico especial, en el que los sentimientos *han sido dolorosamente extirpados*. Él es símbolo de la guerra moderna, tecnificada, impersonal, fundamento de la nueva Alemania que se prepara.

En *El coleccionista de relámpagos* el planteamiento es el mismo: cuando el narrador protagonista llega a la torre de Cuatralbo sólo conoce los datos que le dan; poco a poco va averiguando algunos más, indagando por su cuenta o deduciéndolos de los hechos. Desconoce los sentimientos amorosos de su amigo hasta que éste, bien avanzado el relato, se los confiesa lacónicamente¹⁹⁵³. Cierta curiosa traslación de sentimientos que hace a Cuatralbo indignarse cuando descubre que Tomás tiene novia y no le guarda *fidelidad*, como él, al recuerdo de *miss* Arabella, se resuelve con un comentario sencillísimo, sin

mayor indagación¹⁹⁵⁴. La simplicidad de los rasgos que definen a Tomás tampoco ofrece mayores posibilidades de introspección: lo que su señor, desconocedor de sus sentimientos, considera *ser un poco raro y tener tendencia a quedarse en Babia y estar un poco chiflado*¹⁹⁵⁵ queda explicado cuando el narrador descubre que la fotografía ante la que el muchacho se embelesa no es la de la americana, sino la de su novia Paquita. De ella sólo conocemos, bien que detalladamente, un físico que *exhala salud, fuerza y hermosura*¹⁹⁵⁶, y un carácter que, al menos aparentemente - según la observación del narrador -, no se altera por nada. Por último, el procedimiento seguido para miss Arabella es algo distinto, pero no modifica la tendencia general al psicologismo escaso: al principio Cuatralbo da unas pinceladas sobre su carácter - encanto y dulzura -, y después el narrador accede al conocimiento de su aspecto físico, que corrobora simplemente la versión de su amigo.

En *El Dorado*, a pesar de los cambios de persona gramatical y de narrador, sigue predominando lo exterior. Santiago Ruiz Montoya no se describe físicamente a sí mismo, cosa que resultaría poco natural y hasta ególatra - aunque sí dice que es agraciado -; pero tampoco nos ofrece demasiadas de sus impresiones ante lo que ve, ni reflexiona sobre sentimientos o caracteres, propios o ajenos. Tan sólo relata, sin argumentar ni sacar conclusiones, sus escrúpulos, que no había tenido antes con otras mujeres, para

¹⁹⁵³ ¡Ay, amigo, aquí dentro ya no cabe más! (OO. SS., p. 696).

¹⁹⁵⁴ ¿Cómo es posible que Tomás olvide de esa manera a miss Arabella y vaya a enamorarse de una aldeana palurda? (Op. cit., p. 694).

¹⁹⁵⁵ Op. cit., p. 668.

unirse a Antonia sin estar casados. La narración a cargo de la mujer, caracterizada por su primitivismo, y la del narrador no ficcionalizado, que señala escuetamente que Ruiz Montoya se ha enamorado, siguen la misma tónica. En una novela de aventuras la palabra la tienen los hechos, y si se relata el descubrimiento de la ciudad mítica, sorprendente, pone su interés en la descripción de lo que ve, sin aspirar, de entrada, a comprenderla en profundidad; por otro lado no parece un campo muy productivo el de la psicología de personajes tan primarios, en los que es verosímil que no exista vida interior de ninguna clase.

El escaso psicologismo de las novelas en que un personaje cuenta la historia se hace extensivo, como decíamos, a todas las demás. No es frecuente que el narrador defina explícitamente los caracteres; cuando es así, se trata de pinceladas escasas, casi siempre limitadas a un solo rasgo que suele ser necesario para el desarrollo coherente de la trama, y en el que no se profundiza; tal y como es propio de las novelas de aventuras¹⁹⁵⁷. Muchas veces se elude la concreción del sentimiento, que se traduce en acciones equivalentes. En *De tobillera a cocotte* se percibe con toda claridad el desequilibrio entre la atención que se presta al físico de Mariucha, descrito exhaustivamente, y a su carácter - lo cual parece, por otra parte, lógico, en una novela cuyo tema es la sensualidad -. De su exuberancia se deduce una calidez y un apasionamiento por los que acepta las manipulaciones del señor del cine, y su *venta* al mismo;

¹⁹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 693.

¹⁹⁵⁷ KAYSER en AGUIAR E SILVA, *Op. cit.*, p. 207.

pero también una rebeldía que la impulsa a entregarse, previamente a la transacción, a un vecino más de su gusto. El narrador lo expresa como un acto de protesta, sin más explicación¹⁹⁵⁸. La humillación que sintió la madre de Mariucha al verse en la necesidad de prostituirse para salir adelante se resuelve en la constatación de la mañana siguiente la pasó llorando¹⁹⁵⁹. La simplicidad casi maniquea de los caracteres de *La tribu del halcón* reduce enormemente el campo de los datos que se ofrecen al lector, así como la necesidad de individualizar a los personajes. Cada tribu actúa conforme a unos valores positivos o negativos, respectivamente, que se concretan en cualidades correlativas de belleza, valor, nobleza, civilización, y fealdad, cobardía, degradación, atraso. Una vez establecido este esquema previo, correspondiente a dos modos de vida distintos, se hace innecesaria la interiorización particular, que tan sólo se observa, mínimamente, y no por la importancia funcional del hecho, en el personaje de Usu-Sur : sus temores y titubeos durante la ceremonia mágica inicial, y la importancia que le concede a la opinión de los demás sobre él.

A partir de *Fernanda* la proporción entre la caracterización de los personajes mediante rasgos interiores o externos, aun siguiendo la tendencia descrita, depende del valor funcional del personaje en la estructura general de cada novela ; o, mejor aún, se hace más consciente la aportación de significados añadidos, por este medio, al valor puramente referencial del personaje. Algunos

¹⁹⁵⁸ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, p. 55.

¹⁹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 28.

de la importancia de la hija mayor de don Claudio Amancio o Julio Ferrante se caracterizan únicamente a través de cualidades físicas, de manera que sea el lector, por éstas y por sus actos, quien deduzca su sencillez o autenticidad ; como si el detenerse a reflexionar sobre los caracteres fuera una sofisticación artificial o autocomplaciente, ajena a su manera de ser. El mismo procedimiento tiene una finalidad opuesta en don Leandro : confirmar su superficialidad y falta de sinceridad, tanto en el amor como en el arte. En cambio, los datos se amplían cuando se trata de personajes que sustentan, negativamente, la tesis del autor : don Claudio, Beatriz y Felipe, y García Lija y Pérez Porredo. Su aspecto socialmente integrado, atento a las convenciones más exigentes, corrobora su servilismo hacia lo establecido, su descarada búsqueda del propio beneficio, y hasta su mezquindad. La descripción física exhaustiva, exclusivamente, vuelve a bastar en *La nao Capitana* para definir a los personajes principales, Abdalá y doña Estrella. Además de perseguir una finalidad estética, con este procedimiento de negarse el acceso privilegiado a su interior, se acrecienta lo misterioso y enigmático de ambos. Como este rasgo no es pertinente en los casos de Arcaute, Trinidad y Mencía, a los datos externos se añaden algunos de su carácter, como siempre escasos, con el fin de dotarlos de vida y verosimilitud : en el capitán, la responsabilidad y la mezcla de *frialdad* y *marrullería* del noruego y del vasco ; en Trinidad, las ideas acerca del amor y el matrimonio de una española de la época ; en Mencía, su debilidad, que contrasta sorprendentemente con su posterior evolución a la *vida alegre*. La mayor parquedad descriptiva se halla en Rui Gutierre del Burgo, tanto en lo

físico como en el interior, con el fin de destacar, mediante sus actos exclusivamente, su sencillez humana, heroica, callada y serena, fundamento de la teoría de Ricardo Baroja sobre las razas y el sacrificio del pueblo llano en América. En definitiva, se le da un valor semiótico especial a la descripción de signos no verbales, a la descripción de los externo - físico o actos -, que, si bien el narrador no interpreta directamente, sí orienta al lector acerca de su trasfondo psíquico. Todo ello resta protagonismo al narrador, y acerca en cierto modo sus novelas al objetivismo. No obstante, no se puede decir que subyace una concepción existencial relativa a la esencia humana ; pero sí una actitud vital : nuestro autor es, más que intérprete, observador.

El mayor psicologismo de las novelas de Ricardo Baroja lo encontramos en *Fiebre de amor* y *Los tres retratos*. La trama de esta última se basa en la contraposición de dos tipos de mujer y de dos maneras de entender el amor : una civilizada, galante, y otra violenta y apasionada. Tal conflicto debería basarse en el contraste de los caracteres de Elena Morgan y Antoñita. Sin embargo, el de la joven modelo apenas se define más que por sus actos, incluso por su historia, más de acuerdo con su sencillez popular ; de modo que es la sofisticada americana quien sustenta, en su mente atormentada, las dos posibles actitudes. Asistimos a su evolución : aunque al principio no quiere comprometer su independencia con Basilio, pronto empieza a quererle por la *razón suprema del porque sí*. Inmediatamente intuye la presencia de otra persona que se interpone entre los dos, Antoñita, pero está dispuesta a luchar, egoístamente, por su felicidad. Sin embargo, después de la muerte de la

muchacha se derrumba, se siente insegura : quisiera ser otro tipo de mujer *para cuyo amor el mejor homenaje es el de la sangre*, y no tan contenida, civilizada. Como se sabe distinta, está dispuesta a abandonar a Basilio. Con su viaje perdemos la continuidad de sus reflexiones, y ya sólo conocemos los hechos : se casa con el ingeniero, de modo que parece haber superado sus dudas. La única reflexión acerca de esta mujer la tenemos al principio de la novela, cuando aún no ha sucedido nada, en boca de los otros personajes : el temperamento de Elena es demasiado fantasioso, *quiere hacer de su vida una novela*¹⁹⁶⁰ : es posible que se busque una contraposición entre ficción, cultura, literatura, y la propia vida. No se detalla. El valor funcional de Federico, el novio abandonado y ejecutor de la muerte de la modelo, es importantísimo. No sólo permite que ella desarrolle, al abandonarle, su apasionamiento por Basilio, sino que parece ser quien inicia, casi en la infancia de ambos, el rito de la unión del amor y la sangre, del amor y la muerte. Sin embargo, no parece interesar al autor, que lo caracteriza muy someramente, apenas con lo imprescindible, tanto en lo físico¹⁹⁶¹ como en lo psíquico¹⁹⁶². Por otro lado, nuevamente, al aislar de la introspección y el análisis psicológico a estos personajes primarios, acentúa su carácter ; mientras que los personajes menos apasionados analizan sus sentimientos, ellos actúan.

En *Fiebre de amor*, en cambio, sí se analiza el sentir humano, bien que poco trascendente y en un tono siempre amable y de una convencionalidad de

¹⁹⁶⁰ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 382 y ss.

¹⁹⁶¹ *Es un muchacho de pelo rojo y ojos profundamente negros. Viste un traje azul, manchado de grasa y carbonilla*, (*Op. cit.*, p. 396).

¹⁹⁶² *Muchacho de carácter oscuro y receloso*, (*Op. cit.*, p. 418).

buen gusto que caracteriza esta novela. El principal sufrimiento es el de Lorenzo, cómicamente atormentado por la presencia permanente de los parientes y amigos de su esposa. El resto de las informaciones son referentes a personalidades superficiales : Isabel, que es un poco simple y sólo se preocupa de ir siempre a la moda ; su padre, don Cayo, que se empaña en ofrecer una figura bien compuesta para seducir jovencitas ; *miss Della*, la desgarrada irlandesa enamorada, platónicamente, de la belleza morena ; o Pangolín, ridículo fante que se cree conquistador y conocedor de la psicología femenina, por más que los hechos demuestren lo contrario. Por último, algunas fobias de Lorenzo, como que no resiste la manera en que Antonia *degüella* a CHOPIN, o la afición a la palabra *sumamente* de su suegro. Con todo, aunque se insinúa que Isabel se siente abandonada o poco atendida por su marido, y hasta Pangolín sabe que ésta es una circunstancia favorable para la seducción de terceros, no se profundiza en estos sentimientos.

Pasan y se van, con un elevado número de personajes, es una novela de estructura, por lo que no es fácil señalar el protagonismo de unos u otros. Con una técnica en cierto modo cercana al conductismo vamos viendo *pasar e irse* a muchos, con la preeminencia de sus actos y de sus palabras. Esto permite al autor ejercitar su preferencia por la descripción, física, de los personajes, e incluir elementos visuales, vistosos, estéticos, muy de su agrado. Sin embargo, como lo que verdaderamente se pretende conseguir es que ese mosaico multicolor y variadísimo de personas sea verosímil, convincente, y tenga vida, en muchos casos se opta indistintamente por definir a los personajes con rasgos

físicos o de su personalidad - éstos siempre limitados, a veces, incluso, a una sola palabra : bravuconería, coquetería, soberbia...-. El procedimiento es casi teatral, muy semejante a las acotaciones de este género. Este proceder se observa tanto en los ambientes marineros con que se inicia la obra, como en el grupo de clase media en torno a la pastelería "La Dulce Montaña" o a la tertulia del Café "Universal" ; y se exagera al introducirnos en los ambientes de clase alta, en torno a la regata. De modo que aquí, todavía más, la superficialidad psicológica con que el narrador presenta a sus personajes - o su silencio al respecto - define redundante y eficazmente la intrascendencia y la convencionalidad de este grupo de ociosos. Sin embargo, ciertos personajes que conllevan una valoración más positiva del narrador, por su modo de enfrentarse a la vida, reciben fundamentalmente una caracterización exterior. Son Semíramis, Nemesio Cuatralbo, Arabella y Victoria, en quienes se suple esta falta por la observación de sus actos y las connotaciones de sus cualidades físicas. De esta manera, por distanciamiento psicológico del lector, quedan ennoblecidos.

Esta combinación de datos exteriores e interiores, reducidos en extensión y profundidad, con el fin único, no de enriquecer un personaje concreto, sino de dar una visión de conjunto, de grupo o de ambiente, la encontramos también aplicada a otras novelas : a veces buscando un tipismo casticista, como en *Fernanda*, con la señora Pancracia, don Antonio de Olías, la Cipriana y sus hijas, o en *La nao Capitana*, con alguno de los pasajeros y tripulantes. Repetimos, por tanto : el aspecto exterior de los personajes, sus actos, solos o apoyados por una

interpretación mínima del narrador, sirven a Ricardo Baroja para configurar la realidad humana, el mosaico de personajes, de sus novelas. Se nos revela así como un narrador esencialmente observador, que interviene mínimamente en la creación de ese panorama ; que asume *visualmente* la realidad, pero que renuncia casi siempre a interpretarla.

B) Física. Valor de los detalles elegidos.

Hemos señalado cómo la descripción física es la que se prefiere, por causas diversas, a la hora de presentar a los personajes ; que no suele tratarse de descripciones completas, aunque hay algunos casos de ellas. Es más frecuente que se seleccionen algunos rasgos cuyo valor estético o fisonómico sea destacado. Los ejemplos de descripciones más exhaustivas suelen coincidir con los numerosos personajes de belleza misteriosa y sugerente que pueblan estas novelas : el comandante de *Aventuras del submarino alemán U...*, los enigmáticos Abdalá y Estrella de *La nao Capitana*, o las hermosas mujeres de *Fiebre de amor*, *El coleccionista de relámpagos* o *El Dorado* (Emilia, Elena Morgan, Antonia...). Una aproximación a la parte física de estos personajes significa, paradójicamente, un alejamiento del conocimiento de su psicología, bien por su impenetrabilidad, por la cantidad de sugerencias que quedan abiertas, o por la distancia que se establece con el lector. En estos casos, como decimos, la descripción suele ser bastante completa, e incluir todos los rasgos de la cabeza y de las principales partes del cuerpo. Con frecuencia, su prestigio se realza con comparaciones : con figuras del pasado, razas y civilizaciones antiguas, o con obras de arte. En algunos casos se perciben connotaciones sensuales, especialmente explícitas en

personajes femeninos, como el de Antonia¹⁹⁶³, cuyas formas rotundas y escultóricas atraen al narrador personaje. En *De tobillera a cocotte* somos indiscretos testigos del momento en que Mariucha, imprudentemente, se desnuda y se observa en el espejo ante la ventana abierta de su habitación¹⁹⁶⁴. Apreciamos la belleza insinuante de Fernanda a través del ávido recuerdo de don Leandro¹⁹⁶⁵, y conocemos las cualidades estéticas, pictóricamente hablando, del cuerpo desnudo de la modelo Antoñita¹⁹⁶⁶. En *Bienandanzas y fortunas* es la propia Chacha Beltz la que muestra generosamente sus encantos juveniles.

Aceptando la evidencia de que las descripciones físicas suelen ser parciales, señalemos que, de los variados detalles que pueden elegirse, dos de ellos, muchas veces presentes, son especialmente pictóricos : la forma y el color. Respecto a la primera, eliminando ya las connotaciones eróticas, casi todos los personajes contienen una referencia a su complexión : tamaño, altura, corpulencia o delgadez, fortaleza, anchura... Lo cual no tiene únicamente un rendimiento visual y estético, casi paisajístico, de *encuadre* de la imagen¹⁹⁶⁷, sino que es un medio para sugerir determinadas personalidades. En casos extremos basta como referencia única : en don Remigio y la madre de Julio, en *Fernanda*, un aspecto insignificante esconde grandeza humana considerable ; al desgarbado y zanquilargo Miguel Torralta, de *Los tres retratos* y al flaco

¹⁹⁶³ *El Dorado*, OO. SS., p. 1173.

¹⁹⁶⁴ *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, pp. 56 y 58.

¹⁹⁶⁵ *Fernanda*, OO. SS., p. 197.

¹⁹⁶⁶ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 367.

Afrodisio Castro, de *Pasan y se van*, estas peculiaridades los singularizan en una sociedad tendente a la uniformidad de pensamiento. Eduardo Fulgosio Ximénez de la Corta tiene una estatura tan mediana como mediocre es su talento ; su corpulencia gesticulante convierte en personas que viven la vida intensamente a los hombres y mujeres de la ópera, Benedetto Galli y Giovannina en *Pasan y se van* ; el fibroso espadachín Rafael de Zalabardo, de *La nao Capitana*, compensa su figura ingente con la agresividad inteligente de su arma...

Pero es en el campo del **color**, como si de uno de sus cuadros se tratara, donde Ricardo Baroja disfruta verdaderamente, donde despliega toda su capacidad descriptiva. Son muchas las partes del cuerpo con cualidades cromáticas expresivas, preferentemente en armonía ; a veces, contrastadas ; y siempre acordes con la personalidad del sujeto en cuestión, al que ayudan también a definir. Uno de los ejemplos más llamativos es el de Carola y Mariucha, en *De tobillera a cocotte* : a cada una se le atribuye una tonalidad dominante, en cabellos, ojos y piel, y se la ayuda con el vestido : colores fríos, palidez, desvaimiento, rubio ceniciento, blancos agrisados, en Carola ; cálidos, dorados, cobrizos, bronceíneos, acaramelados, negros, rojos, verdes y oros para Mariucha. Igual que los colores, se contrastan por este medio las personalidades respectivas, como hemos señalado en otro lugar, de modo que se establece un paralelismo entre lo estético, lo físico, y lo psicológico. Muy parecida a Mariucha, con mayor desenfado, juvenil y popular, y picardía, y menos

¹⁹⁶⁷ Como la silueta del tío Ferrante recortada en el horizonte, al atardecer, en *Fernanda*, OO. SS., p. 228.

sofisticación, es la Chacha Beltz de *Bienandanzas y fortunas*. Sus suaves tonalidades trigüeñas se comparan con elementos de la naturaleza : sus manos tienen casi el color de las hojas del tilo cuando caen las primeras heladas, su boca es *de clavel* o *como los corales*, sus ojos carbonosos. Una calidez cromática llena de sugerente sensualidad, en abierto contraste, como abierto es el conflicto entre ellas, con la fría y seca palidez de *andre* Sancha. Los mismos efectos dorados se perciben en la figura morena de Antonia, de *El Dorado*, que en este caso choca visualmente con la túnica azul que visten todos los habitantes de la ciudad. Se descende ahora a detalles más minuciosos, como el matiz nacarado de los dientes, lo satinado de la rodilla, las yemas de alabastro de los pies o el talón rosado. Semejantes cualidades escultóricas adquiere Antoñita en *Los tres retratos*, con idéntica transparencia de alabastro. Galatea, en *Los dos hermanos piratas*¹⁹⁶⁸, es de coloración acorde con la preferida por los artistas venecianos.

El contraste de los rasgos raciales mezclados en el capitán Ruiz de Arcaute, en *La nao Capitana*, sirven para poner de manifiesto la seriedad de su carácter : es rubio, casi albino, de modo que sus ojos negros, fulgurantes, imponentes, se destacan más, y hacen más evidente su autoridad ante los tripulantes y viajeros de la nave. La delicadeza oriental, oscura, de sus antagonistas, se hace bien patente, por oposición al hombre del norte : el cabello negrísimo, la sien cárdena, los ojos azules y profundos, los labios desteñidos y la piel pálida, azulada, de doña Estrella y Abdalá.

¹⁹⁶⁸ OO. SS., p. 1331.

Las posibilidades cromáticas se aprovechan al máximo. Incluso una iluminación oportuna puede potenciar las cualidades del personaje, convirtiéndolas en rasgos redundantes de gran belleza. En *El coleccionista de relámpagos* se confirma la afición a la navegación de Nemesio Cuatralbo a través de su piel curtida por la brisa, y sus ojos claros que reflejan el color del mar. Pero hay otros muchos ejemplos¹⁹⁶⁹. Una de las comparaciones más poéticas, por su simplicidad y afectividad, que Ricardo Baroja utiliza para la matización de los colores, la encontramos aplicada a Urbana Lobillo, el amor segoviano de la tercera versión de *Clavijo*: *cara de colorcillo caliente, entreverado de pardo, almagre y ocre, naturalmente muy rebajado con blanco, cuya combinación se puede observar en la tierra cocida de los cacharros segovianos, en la corteza del pan candeal y en algunas cabezas pintadas por el príncipe de los pintores, don Diego Velázquez Silva*¹⁹⁷⁰. La había utilizado antes, más sencilla, en el enternecido recuerdo de Rui Gutierre del Burgo¹⁹⁷¹. Pero igualmente el color puede producir un efecto desagradable, por su agrura o por su discordancia, y tener connotaciones negativas para el personaje. Así, el cabello rojo de las hijas de *la Cipriana en Fernanda, la Chachón y la Pili*, zafias de modales y lenguaje, de aspecto desastrado y personalidades indiferenciadas; o *miss Della*, que exhibe ese atípico color, mal teñido, en el cabello, en las cejas y en la piel.

¹⁹⁶⁹ Como un bronce patinado se alzaba su figura iluminada por los últimos resplandores del ocaso que entraban por la ventana y por la luz de la lámpara eléctrica cubierta por una pantalla de papel rojo (*Mariucha en De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1019, p. 56); o bien: Los grandes ojos, fulgor profundo, parecían negros a la luz artificial bajo las largas pestañas, un poco encorvadas hacia arriba (*Fernanda*, en la novela del mismo nombre, OO. SS., p. 178).

¹⁹⁷⁰ *Clavijo*, OO. SS., p. 1057.

¹⁹⁷¹ *Aquella aldeanita de ojos negros y de color de corteza de pan*, (*La nao Capitana*, OO. SS., p. 507).

El vestido también es un pretexto excelente para buscar efectos cromáticos de gran plasticidad ; por sus numerosas connotaciones es además una forma de caracterizar a los personajes, que Ricardo Baroja aprovecha con distintos fines. En primer lugar, es indicador de las distintas profesiones. Cuando dos desheredados de la fortuna, aprendices de carpinteros y alfarero, Isahac y Hazher Barbarroja, empiezan a servir en el bergantín de su hermano, *visten como marinos*¹⁹⁷² : Arudj, el rico traje de arráez que le corresponde, con los colores abigarrados preferidos por los piratas¹⁹⁷³. Del mismo modo que forma parte de la identidad del pescador José Esteban el levantarse al amanecer, lo es el ponerse cada día sus pantalones azules, su jersey amarillo, sus alpargatas y su boina, y llevarse su impermeable de lienzo impregnado con aceite de linaza y su cesta de castaño con el aparejo, la bota y el almuerzo¹⁹⁷⁴. Para Santiago Ruiz Montoya su uniforme de marino mercante - gorra blanca con visera adornada con un ancla, chaqueta azul, botones y galones dorados y pantalón acampanado de hilo crudo - es parte de su personalidad de navegante con un amor en cada puerto¹⁹⁷⁵. De esta personalidad precisamente carece el *falso* comodoro Folgueiras, que sólo sube a su goleta cuando está bien amarrada en la dársena, e intenta fingirla imitando el atuendo de los marinos¹⁹⁷⁶. Sin pretenderlo, Cuatralbo, que ha ideado el proyecto del jabeque mediterráneo moderno, con el

¹⁹⁷² *Los dos hermanos piratas*, OO. SS., p. 1239.

¹⁹⁷³ *Turbante verde, chaqueta de terciopelo rojo, bordada en los hombros y en las mangas con galones de oro ; pantalón bombacho azul, botas altas de búfalo, con la punta levantada, Lleva un yagatán en la faja y dos pistolas persas, Los dos hermanos*, (Op. cit., p. 1235).

¹⁹⁷⁴ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 836.

¹⁹⁷⁵ *El Dorado*, OO. SS., p. 1109

traje oficial del barco, negro, adquiere cualidades legendarias, de pirata, realizando así por completo su sueño¹⁹⁷⁷. El autor describe con detalle el uniforme, futurista, de los tripulantes del submarino : un traje brillante más parecido al que llevaban entonces los conductores de automóvil, y gorra de visera con galones dorados¹⁹⁷⁸. En la profesión del artista ocurre también, tanto en el auténtico, como Afrodisio Castro, con su blusón azul lleno de chafarrinones de color¹⁹⁷⁹, como en el falso o de pose, según la teoría de Ricardo Baroja : don Claudio Amancio y su remedo del tipo clásico del pintor del siglo pasado, con chaquetón de pana, chalina negra y barba en abanico¹⁹⁸⁰.

La ropa es también un indicador social que, por ejemplo, los críticos como García Lija, utilizan con entusiasmo como medio de afianzar su estatus y su poder - social, que no artístico - : elegancia, corrección, prendas flamantes, impecables, a la última moda. Obsérvese la transformación de Pepito Andueza en *Los tres retratos*, de bohemio a, casi, académico de Bellas Artes¹⁹⁸¹. En los ambientes de clase alta en que se desarrollan algunas de las novelas, el traje forma parte de unas convenciones que es necesario aceptar : así, en *Fiebre de amor*, Anselmo Honrubia siempre va a casa de Lorenzo con chaqué, porque es un hombre serio. En cambio, la extravagancia de Pangolín pone en evidencia lo absurdo de su actitud ante la vida, y, sobre todo, ante las mujeres ; en *Fourier*,

¹⁹⁷⁶ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 907.

¹⁹⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 932, 934.

¹⁹⁷⁸ *Aventuras del submarino alemán U...*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 47.

¹⁹⁷⁹ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 859.

¹⁹⁸⁰ *Fernanda*, OO. SS., p. 166.

¹⁹⁸¹ OO. SS., p. 455.

el modisto de *Pasan y se van*, llega a lo risible : un hombretón ordinario y afeminado que lleva *modelitos inverosímiles*¹⁹⁸². La descripción minuciosa de un atuendo perfectamente convencional da solidez y verosimilitud a determinados ambientes : trajes y chaqués elegantes, correctísimos, muy clásicos ; ternos de mañana ; rayas de pantalón perfectamente marcadas por el planchado ; sombreros de copa, de fieltro ; guantes, zapatos charolados, corbatas de pajarita, quevedos de oro... Pero también puede desacreditar a un personaje si un atildamiento excesivo se interpreta como preocupación desmedida por lo externo o superficialidad. Algunas de esas connotaciones sirven para don Leandro y Felipe, de *Fernanda*, deseosos de mantener su prestigio social, o acrecentarlo, incluso por medios no honestos ; o para el sesentón seductor, absurdo, que es don Cayo, de *Fiebre de amor* ; incluso se puede llegar a lo ridículo por exceso de formalismo, como don Francisco de Gumiel, uno de los últimos *portadores de levita*¹⁹⁸³. Hasta en la sociedad primitiva de *La tribu del halcón* el tipo de armas y de pieles, o de símbolos y amuletos, es indicador de la jerarquía de los mejores guerreros. Sin embargo, el querer aparentar un nivel superior es siempre algo llamativo y de mal gusto : en *Pasan y se van* doña Conchita lleva hasta sombrero, pero también un algodón en el oído ; y el señor Francisco adorna sus manos con gruesos anillos de oro falso y piedra grande. En cambio se considera positivo sacar partido al escaso ajuar propio, como hace

¹⁹⁸² *Pasan y se van*, OO. SS., 953.

¹⁹⁸³ *Op. cit.*

Antoñita con gran habilidad en *Los tres retratos*; o simplemente llevar con dignidad un traje raído, como Julio Ferrante, en *Fernanda*.

La descripción de un vestido discreto, elegante y que combine los colores con acierto, es un recurso de indudable interés para el autor. Incluso hace algo de historia sobre tejidos, refiriéndose a las telas indianas estampadas que se traían de contrabando desde Inglaterra en el siglo XVIII; y a los colores de moda, que iban desde el rojo oscuro al pardo claro, y que se denominarán más adelante con *los expresivos calificativos de pulga joven, pulga vieja, pulga calenturienta, etc.*¹⁹⁸⁴. El buen gusto en el vestir, en el adorno, proporciona un valor añadido a aquellos personajes, sobre todo femeninos, que por él son capaces de resaltar y enriquecer su belleza o su personalidad. En *Clavijo* se alaba el gusto de María Luisa Carón, que no se supedita al *tiránico mandato* de la moda de Versalles, y tiene en cuenta la comodidad y el realce de ciertos encantos. En *Fernanda*, Beatriz lleva colores alegres, azul, rosa o blanco, acordes con sus mejillas sonrosadas y su cabello rubio y rebelde, y con su picardía y desenfado. En cambio su hermana, más seria, con unos principios sólidos, suele llevar colores discretos y más bien oscuros, menos juveniles pero muy bien entonados con su cabello negro y su piel pálida. El personaje de Emilia en *Fiebre de amor* logra un efecto gracioso y sorprendente, y, sobre todo, personal - como sus ideas -, con el contraste de su pelo oscuro, su piel blanquísima y sus ojos morados, muy vivos y expresivos, con un traje audaz, color ladrillo. La elegancia de Elena Morgan se manifiesta en vestidos hechos de tejidos ricos y

colores que realzan la palidez mate de su piel, como el color pasa o el azul turquí. Pero quizá el mayor éxito en la armonización del vestido y las cualidades propias lo consigue Semíramis, una belleza oriental, a bordo del *Jabeque*, cuyo traje oficial la convierte en una auténtica odalisca¹⁹⁸⁵.

Por último, el vestido es también un medio de ambientación del tiempo pasado y del espacio rural. Así, lo primero, en *La nao Capitana*, al describirse los atuendos de don Antonio o su esposa doña Estrella ; en *Bienandanzas y fortunas*, con el banderizo Ochoa o *andre* Sancha ; y en *Carnashu*, por el propio, y presumido, protagonista. Es un pretexto para utilizar términos arcaicos que aluden a prendas del pasado : *barragán, corselete, guardainfante, trusas, sombreros y botas a la chamberga, garzotas, coletos...* Respecto a la configuración de espacios rurales, o la caracterización de personajes que perteneces a éstos, la utiliza con don Antonio de Olías y el tío Ferrante en *Fernanda*, o con Gracián de Sanchotena, antes de hacerse militar, en *Carnashu* : piernas forradas de cuero, zajones, chaquetones de pana, pellejas de cordero, abarcas, capisayos...

La **mirada** es otro de los elementos descriptivos que, con más eficacia, trascienden lo puramente físico para entrar en el interior de los personajes principales. La profundidad de ésta suele asociarse con los de psicología más compleja - que, como hemos visto, no suele tener un tratamiento explícito por parte del narrador -. A los ojos de Fernanda asoma el dolor de la decisión que tiene que tomar, elegir entre su padre y Julio. La terrible reacción de Federico

¹⁹⁸⁴ *Clavijo, OO. SS.*, p. 1044.

¹⁹⁸⁵ *Pasan y se van, OO. SS.*, p. 934.

sólo nos la pudieron hacer prever sus ojos, tan profundos y oscuros como su amor por Antoñita. Los ojos azules de Abdalá y Estrella los hermanan, contienen su pasado de muchas generaciones atrás, su misterio y sus terribles pasiones de amor y de odio. De una forma más explícita por parte del narrador, los ojos de Semíramis, *ojos profundos, negros, como si detrás de ellos asomara la noche más oscura y más cálida del trópico*¹⁹⁸⁶ sugieren un abismo interior de consecuencias imprevisibles, al que se nos permite asomarnos sólo momentáneamente. El perfil y la mirada de Cuatralbo, con nobleza *de medalla*, se comparan con los de las aves del mar - albatros, águila marina - para mostrarnos su vinculación gozosa a los océanos y a la navegación¹⁹⁸⁷.

Otras cualidades mucho menos complejas o singulares, pero que también tienen un valor funcional en cada novela, pueden expresarse a través de la mirada, ya que el narrador renuncia a sus conocimientos sobre la intimidad de sus criaturas y prefiere quedarse en simple observador. La franqueza de Ferrante frente a tanta falsedad como le rodea, o la responsabilidad del capitán Ruiz de Arcaute y la abnegación sacrificada de Rui Gutierre del Burgo; la honestidad de Trinidad, frente a la mayoría de las mujeres de la nave, en donde el navegante cree encontrar la paz y la alegría que le descansen de todos sus trabajos; el cinismo ridículo y desdeñoso de Pangolín o de Andueza, la ironía o la inteligencia de Sagu y Oquilla, recursos del débil en una sociedad de violentos; la picardía y la malicia seductora de Beatriz, Emilia o Chacha Beltz;

¹⁹⁸⁶ Pasan, OO. SS., p. 923.

¹⁹⁸⁷ El coleccionista de relámpagos, Pasan y se van, OO. SS., pp. 679 y. 963, respectivamente.

el ardor de las apasionadas como Mariucha, con sus ojos *un tanto inyectados*, o Mirúa, valerosa y decidida, o Salomé, satisfecha por su reciente matrimonio. La dulzura de Arabella, o la inocencia, un tanto simple, de Isabel. Hay personajes, en cambio, que no tienen mirada, como si carecieran de vida interior, de personalidad propia, y fueran todo exterioridad y apariencia: cómo no, los críticos de arte. Y otras son tan inexpresivas que, siguiendo modelos clásicos, parecen *de vaca*: la de las *búdic*as mujeres de *El Dorado*, o la de Michael Salvador, que exaspera con su conformismo a Chacha en *Bienandanzas y fortunas*.

También la voz sirve para la caracterización de determinados personajes, a los que dota de cualidades imprescindibles en la estructuración de la novela: Abdalá, a través de la suya, adquiere los rasgos demoníacos que son clave de su personalidad ante el lector: *era insinuante la voz, modulada con las inflexiones más perversas, más seductoras. Parecía la voz de un sacerdote sacrílego que en la oscuridad del confesionario trata de corromper a su incauta penitente*¹⁹⁸⁸. La infame y vengativa *andre* Sancha tiene un *vozarrón varonil* - tampoco sus formas son femeninas -, pero acostumbra a hablar en voz baja, con un tono tranquilo y cínico, inquietante, y profiere feroces blasfemias. Una voz fuerte y masculina es propia de caudillos y jefes: Hazher Barbarroja, que con su estentórea voz de trueno parece querer dominar el fragor de la batalla o la tempestad; o incluso el ronquido de Beli - Arru, de *La tribu del halcón*, que es *más autoritario* que el de los demás. Es frecuente que se nos describan las cualidades musicales y estéticas de

¹⁹⁸⁸ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 509.

ciertas voces : Mari Sancha, de *La nao Capitana*, la Gormanta, de *Bienandanzas y fortunas*, de contralto ; Semíramis, de *Pasan y se van*, cantarina ; o faltas de armonía, como la voz de papagayo de miss Della, en *Fiebre de amor*. Y sirve también para mostrar la evolución y los cambios de estado de ánimo : Victoria tiene voz profunda y ligera, expresiva, armoniosa y delicada, que sabe ser autoritaria y despectiva para enfrentarse a su padre.

Los movimientos son otra forma eficaz de describir el encanto femenino, como se muestra contrastadamente en las respectivas formas de bailar de las muy atractivas Lolita Manacor y miss Goelett, la canadiense, en *Pasan y se van* : una se abandona en brazos del bailarín como la náyade en la rizada onda ; cimbrea el talle como el fuste de la palmera de Palm Beach ; la otra baila como pudiera hacerlo la Victoria de Samotracia, o como un pino del norte azotado por el viento. También en los hombres es manifestación de determinado carácter : el afeminamiento del crítico Pérez Porredo¹⁹⁸⁹ o el chulapismo plebeyo pero muy viril del señor Francisco, por su garbo en el andar, los codos un tanto separados del cuerpo y el golpe seco de la alcayata sobre la acera¹⁹⁹⁰. Los movimientos del comandante de *Aventuras del submarino alemán U...*, como los de hombre desapasionado y alejado de toda idea guerrera, son sosegados y tranquilos¹⁹⁹¹.

En fin, cualquier otro detalle aparentemente intrascendente puede adquirir valor funcional imprescindible : de Lolita Manacor sabemos que es coqueta, elegante y muy guapa, pero no se nos describe su aspecto completo. El

¹⁹⁸⁹ *Fernanda*, OO. SS., p. 188.

¹⁹⁹⁰ *Pasan y se van*, OO. SS, p. 890.

narrador ha seleccionado unos detalles mínimos que, sin embargo, condensan toda su feminidad frívola y encantadora : sus *bucles oxigenados* o *platinados*, su falda al viento y sus zapatos de tacón¹⁹⁹². El atildamiento del joven Telesforo Capellada se sustenta en cierto movimiento que hace al sacudir la ceniza del cigarro con el dedo meñique de la mano izquierda¹⁹⁹³, gesto que suscita opiniones encontradas entre las damas, encargadas de observar el detalle. Una señora *bastante entrada en años* que se hace acompañar por un joven *con pinta de limpiabotas guapo* concentra su vejez y su estiramiento, quizá elegante, en *dos tendones esternocleidomastoideos dignos del contrabajo de una orquesta*, eso sí, *constelados de brillantes*¹⁹⁹⁴. El pedante Eduardo Fulgosio Ximénez de la Corta, además de estar lleno de marcas de viruela, lleva el bigote *recortado por encima, por debajo y en las dos comisuras de la boca*¹⁹⁹⁵. Gracias a esta versatilidad en la descripción de elementos físicos se consigue una caracterización eficaz y variada, que depende fuertemente, aun de una manera indirecta, de la subjetividad del autor, en la medida en que se ha llevado a cabo un proceso de selección. Repetimos de nuevo : lo exterior define a las personas en la versión de Ricardo Baroja, que es un narrador que *observa*, pero que, al menos aparentemente, no interpreta. Insistimos en que consideramos que se trata de una actitud eminentemente visual, aunque pueda no estar exenta de cierto desinterés por desentrañar el interior humano ajeno ; porque no hay una

¹⁹⁹¹ Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 91.

¹⁹⁹² *Pasan y se van*, OO. SS., pp. 899, 909.

¹⁹⁹³ *Op. cit.* p. 847.

¹⁹⁹⁴ *Op. cit.*, pp. 945, 948.

actitud existencial de desconfianza en la posibilidad de interioridad de sus semejantes.

C) Presentación escénica.

En línea con la preferencia de Ricardo Baroja por la descripción de los personajes a través de elementos exteriores, y para dotarlos de una mayor viveza y un carácter más directo, hemos observado que, en ocasiones, el narrador se retira discretamente, se limita a describir lo que ve y no introduce, por lo general, reflexiones propias. Esto significa que no detiene la acción para describir, sino que la incorpora además al movimiento ; de modo que vamos conociendo los datos como en una escena teatral, a medida que los personajes salen al escenario y empiezan a actuar. De esta forma se hace menos consciente para el lector la presencia del narrador, el relato es más vivo, porque no se detiene en pasajes únicamente descriptivos, y percibimos de una manera más visual, casi dramática, lo descrito. Este procedimiento de presentación *escénica* o *dramática* de los personajes está, en mayor o menor medida, en casi todas las novelas de Ricardo Baroja, pero muy especialmente en las de la primera época. Se trata de un procedimiento cercano al objetivista, nacido en la segunda mitad del siglo pasado, que ha sido muy utilizado en cine. El personaje se caracteriza a sí mismo, a través de sus gestos, sus palabras y sus actos ; pierde protagonismo el discurso del narrador, que no se preocupa de hacer consideraciones de tipo psicologista¹⁹⁹⁶.

¹⁹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 851.

¹⁹⁹⁶ *Vid. Caracterización de los personajes*, apartados A y B.

Veamos algunos ejemplos de *Fernanda*, *Fiebre de amor*, *Los tres retratos* y *La nao Capitana*, e incluso de *Pasan y se van*. En el capítulo V de *Fernanda* llegan al estudio de don Claudio Amancio, el senador don Leandro, y las dos hijas. En esta escena casi teatral destaca la progresión de los personajes, los efectos luminosos ; en el momento en que el narrador lo considera oportuno, retirado en la narración a un segundo plano - lo cual confiere lentitud, expectación y teatralidad al texto -, quiénes son y qué aspecto tienen¹⁹⁹⁷. En el capítulo IV de *Fiebre de amor*, cuando charlan en una habitación Lorenzo y Anselmo Honrubia, y se anuncia la llegada de don Francisco de Gumiel y su sobrina Emilia, el lector espera la presencia de alguien importante en la vida del protagonista, y la confirmación o no de la versión que ha esbozado Lorenzo¹⁹⁹⁸. Igual ocurre en el capítulo VIII de *Los tres retratos*, cuando hace su aparición Elena Morgan¹⁹⁹⁹.

¹⁹⁹⁷ - ¡Hola, señores ! - exclamó en la oscuridad una fresca voz de muchacha. Se sintió el fru-fru de una falda, el pequeño chasquido de un botón de la luz eléctrica y el estudio se iluminó.

Don Leandro y Fernanda aparecieron en la puerta. Beatriz, en el ángulo del salón, con la mano apoyada en la llave de la luz, sonreía. Beatriz llevaba un vestido de fular azul, floreado en blanco, chaleco, cuello y puños de seda blanca, que apenas señalaban la turgencia de su esbelta figura. Se mantenía erguida sobre sus pies pequeños, calzados con zapatitos de ante blanco. La cara, maliciosa,, entre grandes patillas rubias, cortadas al ras de las cejas por el sombrerillo, chafado con gracia extravagante.

Fernanda, menos rubia que su hermana menor, realizaba la palidez mate de su rostro y de sus brazos con traje color hoja seca. Bajo el ala recta del sombrero de paja negra, fijaba los ojos en Julio.

No se podía imaginar nada tan perfecto en su género como don Leandro. Si existiera la máquina de fabricar políticos conservadores, el molde de don Leandro serviría de troquel. Frisaba los cincuenta y nueve años de edad, edad propicia para ser conservador ; mediana estatura ; barba canosa, cortada en punta ; bigote blanco ; quevedos de oro ; vientre redondo ; traje correctísimo, cortado por el sastre menos fantástico entre los sastres más severos. (OO. SS. p. 172).

¹⁹⁹⁸ - ¡Ahi viene uno de mis verdugos ! ¡Que pase ! - suspira Lorenzo.

Primero entra Emilia, enfundada en un traje color ladrillo, ceñido como la piel de un guante. Lleva medias negras, zapatos de gamuza, que tienen todo el aire de pezuñitas al taconear sobre el sonoro pavimento. Una piel fosca, erizada, rodea el cuello y se confunde con los bucles de la melena negra, cortada a la rusa, que asoma bajo un sombrerillo negro. Entre la maraña peluda de los rizos aparecen dos ojos morados, la nariz chatilla, la boca grande y las mejillas pálidas. Rostro de pilluelo, nunante y cándido a la vez que sonríe constantemente.

Detrás de Emilia entra don Francisco de Gumiel, uno de los últimos portadores de sombrero de copa y levita negra. Flaco, aguileño, encorvado, calvo (...). (Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 36, 37).

¹⁹⁹⁹ Cuando Elena Morgan entra en el estudio se encuentra con don Miguel, con Basilio y con don Ambrosio en posición de soldados que van a ser revistados por un jefe. Los tres en pie, los tres con los brazos colgando a los lados del cuerpo, los tres con la sonrisa en los labios.

Casi al principio de *La nao Capitana*, mientras se desarrollan los bulliciosos preparativos para el embarque, el *Fugitivo*, Abdalá el Azul, merodea por el lugar. El movimiento atareado de los demás contrasta con el sigilo con que éste se mueve y se va dando a conocer ; el lector, por contra, aún no sabe quién es o cuál es su papel en el relato²⁰⁰⁰. En bastantes casos, esta presentación *teatral* no es privativa de los personajes principales ; también los puramente anecdóticos, tan abundantes en *Pasan y se van*, adquieren color - que revierte en la viveza de los ambientes - gracias a este procedimiento. Por ejemplo, Alfonsa Godínez, cuando Felipe Escarzano y don Leandro acuden al estudio del peculiar Afrodisio Castro²⁰⁰¹. Incluso en escenas casi estáticas, el narrador deja claro que los personajes siguen actuando ; la descripción no es un paréntesis impuesto por el narrador, sino que deriva de una postura adoptada por el personaje con una finalidad concreta y en el contexto de la trama ; como cuando don Cayo,

La americana atraviesa el estudio con garbo de amazona. Abrigo de topo con guarnición de piel de mono, que, al entreabrirse, deja ver el vestido de terciopelo color pasa y festones negros. Sombrero verde, irisado en azul. Lleva un ramo de azaleas en las manos enguantadas.

La cara morena, pálida, de labios un poco azulados, expresa alegría, y los ojos claros, de matiz violeta (...). (OO. SS., p. 386).

²⁰⁰⁰ - ¡Eh, el embozado ! ¿Qué quiere ? - grita Villalba, y va de prisa al encuentro del oculto personaje, que parece pretender subir al barco.

- ¿Yo ? Nada... Pero si el buque va a zarpar...

Es alto, delgado, pálido, a juzgar por lo que descubre el embozo de la capa.

- Bueno ; pero para hablar con las personas hay que ensañar el mascarón de proa.

El desconocido saca cuatro dedos largos de una mano por encima del embozo y lo baja hasta el pecho. La sombra de su gorra, de algún vuelo, oculta la frente y los ojos. Es joven ; su nariz es fina y recta ; la mejilla, chupada ; el bigote, negrísimo, recorta el labio superior, y la barba escasa rodea la quijada y se retuerce en pequeños bucles al extremo del mentón afilado. No gasta tufos delante de las orejas, como lo ordena la moda del día. Por encima del embozo se ve que viste ropa negra, y al cuello aparecen los bordes de la camisa, sin adorno ni gola alguna. No lleva espada, pues la capa cuelga hasta los pies en pliegues rectos. (OO. SS., p. 464).

²⁰⁰¹ *La puerta de entrada está abierta. Por ella pasan los dos visitantes y la niña a una estancia iluminada por la luz cenital de una claraboya(...).*

Una moza gorda y blanca, completamente desnuda, pone la figura de la Venus en cuclillas sobre la tarima, y un tipo flaco, rubio, tupé y barbas encrespadas, enfundado en un blusón azul, plagado por chafarrinones de color, pinta en un lienzo colocado en el caballete. (OO. SS., p. 859).

mientras contempla a la criadita Filo, compone su figura senil como mejor puede para resaltar sus cualidades e impresionarla²⁰⁰².

D) Caracterización por el lenguaje.

La caracterización lingüística de los personajes a través de su discurso directo es un recurso eficaz que Ricardo Baroja utiliza de formas variadas. Una de las que usa con mayor gracia y maestría es la que sirve para dar *color local* a personajes del ámbito vasco. Quizá sea su mayor creación, no limitada al tipismo, la de don Joanes en *Bienandanzas y fortunas*, en el que se combinan palabras de esta lengua y expresiones latinas - bien que de uso común - para definir su condición de hombre culto que ha estado cerca de tomar los hábitos. La mezcla es muy expresiva : la contundencia de la fonética vasca, popular, de palabras como cazcarros (gruñones), mozcorra (borrachera), andre (señora), borta (bastarda), etc., y la supuesta seriedad de otras como coyunda matrimonialis, para in aeternum, in vino veritas, diem perdidit, etc. Lope y María, los más civilizados, suelen hablar únicamente castellano. Otros personajes de esta novela utilizan términos del eusquera (urpi, jabalí, cherri, cerdo, arrayua, rayos, arrote, majadero ; jibar, molestar, hederra, hermoso, ciriya, astil), de sonoridad rotunda, con numerosos vulgarismos y palabras castellanas llenas de violencia - tanto en su significante como en su significado - para caracterizar, completísimamente, este mundo primitivo, bárbaro, irracional y de pasiones salvajes. Se trata de palabras y expresiones como *condenada*, *redaños*, *recontra*, *puerco sarnoso*, *qué paces ni qué*

²⁰⁰² Filomena se dispone a llevar una maleta, y don Cayo, sentado en el diván, los pies cruzados para lucir su pantalón gris, sus botas charoladas y sus polainas perla, la contempla. Tiene don Cayo, como siempre, en la mano izquierda el

cuernos, pescuezo rebañado, gorrino, marranos de sangre gorda y sucia, llenarse la andorga tragando bodrio, etc. Es frecuente también la imitación de los idiotismos, incorrecciones y peculiaridades morfosintácticas propias de vascos que no dominan el castellano: exclamaciones, uso de las formas verbales, orden de palabras, elisión del adjetivo determinativo, o uso de la partícula *ya* como enfática. Veamos algunos ejemplos de *La nao Capitana*, *El coleccionista de relámpagos*, *Pasan y se van* y *Bienandanzas y fortunas*: Frasco Bernáldez, de *La nao Capitana*, en plena lucha con los delfines, grita ¡Arrayos josia! ¡Madaricatu! (herido por el rayo maldito); Pachicu, con su ambigüedad norteña, dice en *Pasan y se van*: Yo...*llamar haría* a cualquiera de las motoras que vuelven y remolque *ya* pediría para volver a puerto; el padre de Paquita, al recibir al pintor amigo de Cuatralbo, en *El coleccionista de relámpagos*, *¿Ya quiere usted tomar café o cosa?*; en *Bienandanzas y fortunas*, cuando intentan cazar el jabalí, *A ver si entre esos dos, Chomín, yo, y los cuatro* echamos para aquí a ese condenado bicho, o en las conversaciones entre banderizos: *Puede, puede que haría falta...*, o *Si no hablarías tanto y dejarías a los demás...*

La diversidad de pueblos españoles a bordo de la *Capitana* se refleja lingüísticamente, con fortuna desigual, en personajes como el castellano Rui Gutierre del Burgo - con expresiones, arcaicas, como *la mi mujer* -, o los rasgos un tanto vacilantes - porque no se mantienen regularmente - del andaluz, en personajes como el cocinero: *Esto es lo mejorsito del delfín. Vaya usarcé jasiéndolo tajás de tres dedos y póngalos en el lebrillo con agua salá. En cuanti que los*

enjuaguemos en agua durse y les demos un pase por la sartén, se van a chupar los deos de gusto desde er capitán al último mono; u otro marinero: Eza chiquiya está mediana; peza menos que un manojo de escarola. También hay gallegos en las novelas citadas, pero apenas tenemos una muestra en estilo directo, como veremos enseguida, más allá de la mención a su acento.

La inclusión de palabras de otras lenguas sirve para dar verosimilitud a determinados personajes, casi siempre secundarios, que no tiene una caracterización suplementaria, o, si la tienen, necesita complementarse; a veces como recurso de comicidad. Así, la criada gallega de Mariucha, mientras mira por la cerradura de la alcoba donde su señorita está encerrada con el vecino, ¡Léverme o demo si el domingo que viene no hago lo mismo con Fabián, el carbonero; las exclamaciones de los marineros italianos del pailebote (¡Per Dio !, la tua madre, maladetto sia) o del empresario operístico, Benedetto Galli (señorina, mañífico, va súbito); el entusiasmo del norteamericano Phillimore ante las bebidas alcohólicas (All right !, lovery !, magnificent !; las de desagrado de miss Della hacia Perico (you brute !, let me go !), o sus errores en el uso de los verbos *ser* y *estar*²⁰⁰³; o el tratamiento encantador que María Luisa Carón da a Clavijo (Mon cher Clavigó). La transcripción es literal en todos los casos, que, como vemos, no son siempre correctos; pero cumplen su propósito. Deliberadamente distorsionadas, en boca de los marineros del *Jabeque*, las palabras atrevidas que les dirigen unas turistas francesas: Trecholí, charmán, cholí garsón.

el pecho, que el conquistador enarca con postura gallarda. (Fiebre de amor, Madrid, Caro Raggio, 1921, pp. 107, 108).

²⁰⁰³ *Fiebre de amor, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 127.*

Otro registro que el autor domina es el popular, con múltiples variantes, que suele ser adjudicado a personajes secundarios. Su misión es la de proporcionar una ambientación adecuada, y, cómo no, un efecto humorístico,. Hay algunas creaciones verdaderamente magistrales en la tercera versión de *Clavijo*, una versión de gran viveza en los ambientes madrileños, y nocturnos, que transcurren al fondo de los amores y desamores entre el escritor y la francesa. Presencian la escena de ruptura entre ambos, por iniciativa de ella, dos transeúntes, que comentan lo que han visto con expresiones castizas como *salió de estampía, es una prójima de cuidado, vaya despachaderas, naa, franchuta*, y acaban casi peleando (*en peores garitas ha hecho su mercé la guardia, no me venga con garambainas, se dedican... al toreo fino*). En otra ocasión, unas mozas de vida alegre y otros participantes en un baile popular comentan una fiesta a la que asistió Beaumarchais con unos amigos: unos *usías*, *vaya franchute más salado*; imitando el sonido de la lengua francesa, *vu para acá, vu para allá, sácarris y fútaris por todas partes, un chavó de chipén, uno de extranjis, te voy a santiguar...* Pero hay otros muchos ejemplos, también destacables, en *Fernanda* y *La nao Capitana* o en *Pasan y se van*, entre otros. Así, las incorrecciones de don Antonio de Olías (*perióicos, naide, entodavía, golvió*), o los festivos asistentes al mercado de Álava, al final de *Bienandanzas y Fortunas* (*ingüento, melecina*); en *Fernanda*, los modismos de los padres de Julio Ferrante (*lo maja que es, qué cuajo tenéis*); el desgarró castizo de la portera, o de la Cipriana y sus hijas (*valiente morralla, tío randá, gorrina, pelandusca, Jesús, qué portera más cerda, golfona, rediez, so guasivo, pa chasco, aquí no hacemos changa, morcilla pa los perros*); o los galeotes y prostitutas,

especialmente la Montoya, que incluye además, en ocasiones, giros y maldiciones gitanos, como, *mal rayo de Dios achicharre a ese canalla, ojalá te salga un gusano podrido en mitad del pecho, que tenga una que pasar estas ducas por ti, mal ángel, estaría bueno, largo y no estorbes...* Un lenguaje madrileño castizo, casi violento, caracteriza a ciertos personajes de alguna mayor importancia, de *Pasan y se van* : por ejemplo, aquellos que han querido exceder sus límites sociales. Así, la sentimental prostituta, Freya, trata de ese tío y tío memo a Fulgosio, y le dedica frases como *¡anda y que le den morcilla !* ; el señor Francisco pone el toque de educación orgullosa achulapada (*dispénseme usted, para servir a usted, su gracia de usted, es hija de menda, ¡de primera !*). Manolito Porrón, manifiesta su envidia de el Contratista (*se metía entre pecho y espalda unos bisteques de órdago, vaya tío*), y los verduleros comentan la suerte adversa de Matías Lencero, el Maragato, dueño de la pescadería (*le dio la tarascada, se chifló, echaba las muelas por, las prójimas*). Un registro semejante, algo atenuado, sobre todo ya de adulta, forma parte del encanto de Mariucha (*¡Valiente cosa ! ¡No te digo !, hecho un pingajo, el pelma ése, valiente asqueroso*) ; y de la gracia del expeditivo indígena aragonés que es don Antonio Portugués en la tercera versión de *Clavijo* ; jalona su conversación con giros como *¡al pelo !, de primera, pájara, pelandusca, ir de picos pardos, meter el cuezo, finiquitar con una mujer...* Antoñita, en *Los tres retratos*, se caracteriza además por su espontaneidad popular y castiza : llama *pirante* a Andueza, y, ante sus proposiciones amorosas, le confiesa que *preferiría tirarse seis veces seguidas por el Viaducto y tragarse el número de cabezas de cerillas que*

hay en un vagón de cocina derretidas en aguardiente antes que mirarle a él a la cara durante un minuto seguido.

En las novelas que los tienen, los narradores - personaje suelen adoptar un tono coloquial, quizá en alguna ocasión exagerado y poco natural. El de *Aventuras del submarino alemán U...* acentúa así el efecto cómico de su miedo y su desconcierto²⁰⁰⁴. Más aún, y de una forma un tanto inverosímil, - toda la novela lo es -, el teniente hace algún comentario de la misma clase, demasiado familiar y coloquial para tratarse de un alemán²⁰⁰⁵. Más comprensible es, en *El coleccionista de relámpagos*, el tono amistoso, de confianza, con que se tratan el narrador y Cuatralbo. Por fin, igualmente comprensible, entre el supuesto aventurero de *El Dorado* y su ofendida esposa, que descarga toda su indignación en busca de un efecto cómico y de sorpresa²⁰⁰⁶.

Hay otras variantes del lenguaje coloquial o familiar, más restringidas, que también Ricardo Baroja recrea a través de sus personajes; demuestra así que su preocupación por la caracterización lingüística de los mismos no es algo casual. Los utilizan personajes de clase media o alta. Por ejemplo, el típico lenguaje *de novios* de Beatriz y Felipe en *Fernanda*, lleno de diminutivos y despectivos de intención afectiva²⁰⁰⁷; y otro, previamente definido por el narrador como *madrileño puro de la buena sociedad y plagado de giros franceses e*

²⁰⁰⁴ Con expresiones como *maldito si entiendo...*, *charranadas*, *¡ca!*, *nos echa a pique*, *qué diablos*, *sangre de horchata*, *hay que ver*, *esos condenados*, *rayos y centellas*, etc.

²⁰⁰⁵ *¿Qué, hay apetito?*, *¿qué, se ha decidido?*

²⁰⁰⁶ *¿De dónde has sacado...?*, *es una barbaridad*, *y vas y escribes...*, *tan tranquilo*, *en cueros vivos*, *buena era mi abuela*, *estás bueno con...*, *bárbaro*, *una cualquiera*, *te diré*; *chica*, *te calabaceé*, *picos pardos*, *pelandusca...*

²⁰⁰⁷ *Chisgarabís*, *pipiolo*, *hecho cachitos*, *Felipito de mi alma*, *preciosidad*, *tontaina*, *monín*, *Felipín...*

ingleses y frases achulapadas, muy de su época ; lo hablan sobre todo las mujeres de Fiebre de amor, Isabel, Emilia y Antonia : se llaman unas a otra chica, y se autodenominan niñas. Otras expresiones suyas son figúrate, incendiaria, fresco, no me cae (por no me sienta bien), hijo mío, anda de ahí, perdulario... Algo parecido a lo que hablan, en Pasan y se van, los personajes del grupo de Lolita, aunque en este caso se detalla menos, excepto en Gorito (Gregorio) Alzate ; sobre todo cuando descarga sus celos y su odio contra Folgueiras. Se refiere a él como ballenato, dice que tiene que cambiar la peseta (vomitar) en cuanto sube a un barco ; y acusa a Lola de timarse con él. Otro minicódigo, efímero también, es el que emplean las hermanas Fernández entre ellas, llamándose cariñosamente burra, marmota, croqueta y majadera, y amenazando humorísticamente con asesinarse la una a la otra. También se imita el tono amable y formulario de las dependientas, como Tolita y Alfonsa Godínez.

Si los críticos de arte son los personajes más vilipendiados, era lógico que también lo fueran a través de su forma de hablar, ellos y todos los pedantes. Recordemos cómo pide García Lija unas palabras de autocrítica a los participantes en la exposición :

Quiero hacer una información acerca del concurso nacional de Bellas Artes, y van ustedes, los expositores, a caer bajo mi férula. Seré benévolo²⁰⁰⁸ ;

o cómo se dirige Andueza al portero de la casa de Miguel Torralta, al que ha ido a sablear :

No se preocupe, señor de cancerbero. Esperaré cómodamente reclinado en este diván. Traeré cerca de mí el bote de tabaco inglés y,

²⁰⁰⁸ *Fernanda, OO. SS.*, p. 166.

*envuelto en una nube de humo, pasaré el tiempo hasta que llegue el aburguesado artista. No puede imaginarse, en su corto criterio, lo que me contraría el no encontrar en su domicilio a las personas a quienes dispense el honor de visitar*²⁰⁰⁹.

De una forma parecida hablan los dos pesados que desesperan a Lorenzo en

Fiebre de amor, don Francisco y don Cayo. El primero es totalmente hiperbólico :

*Era de esperar, dadas las condiciones meritísimas de ambos cónyuges. Él, grandísimo de talento y de porvenir lisonjero ; ella, de angelical carácter y graciosísimas (...) : Sería admirable que esta deliciosa pareja le presente a usted un retoño para así darle el carácter majestuosísimo de abuelo*²⁰¹⁰.

El segundo, digno defensor de la moral y la familia - mientras intenta acceder a los favores de la criada - y enamorado del adverbio *sumamente* :

*¡Qué sería de la familia ! ¡Qué del honor ! ¡Qué de la sociedad y de la patria ! Si todos abandonáramos nuestras obligaciones... ¿No sería sumamente pernicioso y sumamente considerable el daño que se causaba si todos fuéramos como usted ?*²⁰¹¹.

Hay también personajes secundarios que avalan con su lenguaje, cursi y afectado, su falsedad y superficialidad : el profesor de música fracasado que pretende venderle a Victoria su método ; don Facundo, defensor, teórico, de la vida moderada, que se excede en cuanto no paga él ; el representante artístico de Joe Simpson , que se descubre, después de su discurso, al borde de la mendicidad, o el perezoso Damián Buzón. En tono humorístico, y sin matiz negativo para el personaje, las *manías* lingüísticas de Lorenzo en *Fiebre de amor*²⁰¹². No hay que pensar por nada de lo dicho que la corrección y educación

²⁰⁰⁹ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 429.

²⁰¹⁰ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 168.

²⁰¹¹ *Op. cit.*, p. 112.

²⁰¹² *Op. cit.*, p. 28.

en el hablar se desprecian o denigran, pues tenemos abundantes ejemplos de ella tratados positivamente : don Leandro en *Fernanda*, la Carola en *De tobillera a cocotte*, o incluso el ceremonioso don Antonio Fernández de Sigüenza en *La nao Capitana*, o el pintor Torralta en *Los tres retratos*.

El lenguaje de los personajes es también un indicador de su evolución, en el carácter o en el modo de enfrentarse a los hechos o a otros personajes. Así, Beaumarchais, en la tercera versión de *Clavijo*, se va encarando al escritor de diversas maneras : primero es ceremonioso, luego le trata con familiaridad y, finalmente, con agresividad verbal y física. Estos matices no se observan en las otras dos versiones, en las que, no sólo él, sino todos los demás personajes, adoptan el mismo tono declamatorio. Así denunciaba Ricardo Baroja la falsedad, interesada o literaria, de las versiones anteriores. Otro personaje que se caracteriza por su vehemencia es Basilio Honrubia, de *Los tres retratos* : la aplica tanto a un registro coloquial y festivo - con el que da a conocer a sus amigos su amor por Elena Morgan -, como a otro cómicamente ceremonioso, deliberadamente pedante, cuando le declara su amor a ella y pretende hacer un juicio de Venus. Así, al final, al usar un lenguaje serio, trascendente, sincero, en defensa de la vida y de su amor, descubrimos una autenticidad que faltaba en sus intervenciones anteriores.

Nos referimos, por último, a las dos novelas realmente históricas, *Los dos hermanos piratas* y *Carnashu*, y a dos fantásticas, *La tribu del halcón* y *El Dorado*. En las novelas que están sujetas a unos hechos y a unos personajes históricos es más difícil que el lenguaje sea una verdadera recreación. Entre los piratas

Barbarroja y en su mundo se usa un lenguaje sencillo, caracterizado por las frases cortas, escuetas, autoritarias, a veces de carácter ritual por su conexión con la religión; como única variación, cierta amabilidad amenazante de algunos, como el espía del gobierno en el barco del almirante *Khair ed Din*. En todo caso, como decimos en otro lugar, no se trata de una novela en que los personajes tengan una expresión abundante en estilo directo. En el relato de Gracián de Sanchotena, por ser él un personaje, el lenguaje es más vivo : sólo coloquial cuando narra hechos de su juventud, lacónico con su esposa, autoritario como soldado y algo más culto de viejo. Como aportaciones interesantes, la cordialidad campechana de don Domingo de Eguía, y la ruda camaradería de don Diego de Butrón. Las dos novelas citadas en segundo lugar, las fantásticas, que transcurren en mundos cerrados, primitivos, ofrecen una caracterización muy poco individualizada de la mayoría de los personajes. Se valen de formas de expresión de grupo : en *La tribu del halcón*, un habla muy simple, contundente y llena de decisión, con pocos verbos, que tienden a estar en presente, abundancia de sustantivos concretos, adjetivos de contenido muy amplio - *bueno, malo, lista, bonita* - , frecuente elisión del determinante (*buen tiempo para palomas*), frases cortas e imprecisión en las medidas de longitud y cronológicas (*a muchas brazas de distancia, muchas veces la largura de un hombre tendido*). Un esfuerzo especial de creatividad por parte del narrador lo suponen los insultos que se dicen entre ellos, tomados de elementos de la naturaleza y del posible entorno de estos personajes (*cerdo del bosque, puerco espín...*).

Los habitantes de la ciudad subterránea del oro hablan un dialecto del castellano muy primitivo, anclado en el siglo XVI y empobrecido por el aislamiento. Nos lo describe el narrador previamente, y, aunque tenemos algunas muestras en el discurso directo de los personajes, opta por *traducir* el principal rasgo fónico, el cierre de las vocales, para no cansar al lector. Por lo demás, se compone de un vocabulario muy escaso - unas cuatrocientas palabras, dice -, con pocos nombres abstractos, formas verbales en infinitivo y frases cortas. En ambas novelas esta caracterización lingüística de los personajes en grupo no sólo era una necesidad de verosimilitud ; sino, muy especialmente, un elemento más en la creación de civilizaciones fantásticas y sorprendentes, ajenas a los mundos cotidianos de sus descubridores y del lector, de una manera eficaz y convincente.

Otros muchos rasgos del habla de los personajes se definen a través de indicaciones del narrador, que no tienen necesariamente una realización práctica en el discurso directo de los mismos. De esta manera, el narrador establece una cierta complicidad con el lector, y en ocasiones le orienta, si no le impone, una determinada valoración del individuo. Esto es especialmente evidente en, cómo no, críticos de arte y otras clases de pedantes. De García Lija, en *Fernanda*, se nos dice que habla con tono de suficiencia ; además, que pronuncia las *letras* con claridad afectada - sobre todo las *eses* y las *ches* -, y silabeando. En *Fiebre de amor*, de don Francisco de Gumiel, que es un *cargante pesado que alargaba más sus párrafos convirtiendo todos los adjetivos en superlativos*, y de don Cayo, el enamorado del adverbio *sumamente*, que coloca en *cuanto puede* ;

y además, que pronuncia con nitidez la *pe* de *psicología*. El representante de modelos Miguel Stefani *arrastra las erres*, y habla con el tono de un parlanchín de feria. Los comentarios del narrador actúan también como atenuadores de expresiones soeces o desagradables de los personajes, aportando eufemismos y perífrasis; por ejemplo, al aludir a un *espantoso chiste* que don Antonio Portugués hace *añadiendo una sola letra al apellido de María Luisa Carón*²⁰¹³, que no se reproduce; o previenen al lector acerca de la crudeza o vulgaridad de otros que sí se transcriben, como los de Gumersinda Parejo en *Pasan y se van, alejados de las wagnerianas esferas del Walhalla*, a pesar de que ha adoptado el nombre de la mítica diosa germana.

Otras indicaciones sirven para darnos idea de la mezcla de culturas y de pueblos que conviven en los puertos, y, en general, en el mundo de los navegantes: Arcaute se expresa *en esa algarabía de los puertos guipuzcoanos*, en que la mitad de las palabras es vasca y la otra castellana. Frasco Bernáldez blasfema en castellano y en vasco²⁰¹⁴; el maestro Barroso tiene acento gallego²⁰¹⁵. El irlandés Patricio O'Rian, en la *Mary Tempest*, profiere maldiciones mejicanas, gaélicas e inglesas²⁰¹⁶. Otras veces sirven para dar fe del contacto entre vascos y castellanos en cualquier ámbito: fray José de Aspiazú habla éuscaro puro y corrige los castellanismos de sus compañeros²⁰¹⁷, y el bilbaíno don Domingo de Eguía, el histórico defensor de Fuenterrabía, *destroza el*

²⁰¹³ Clavijo, OO. SS., p. 1061.

²⁰¹⁴ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 549.

²⁰¹⁵ *Op. cit.*, p. 459.

²⁰¹⁶ *El Dorado*, OO. SS., p. 1125.

castellano cuando lo utiliza²⁰¹⁸ ; o de otras culturas con la española : el doctor Herr..., de *Aventuras del submarino alemán* U... habla con acento americano porque ha vivido en Chile. Parte del encanto de algunas mujeres es el de hablar con el acento de sus respectivos países : María Luisa Carón gargariza las erres castellanas con gracia sin igual²⁰¹⁹, y Elena Morgan habla un castellano entonado, casi literario, aunque a ciertas consonantes, especialmente a la *t* y a la *p*, les da inflexión extraña, sonido mitigado²⁰²⁰. La pronunciación suave del italiano Bievardi sugiere su astucia²⁰²¹.

Por último, también el silencio de las personas es un medio de caracterización, sobre todo si se hace explícito por medio del narrador. La voz de Julio Ferrante rara vez se oye, como confirmación de su interés por hacer una obra digna, frente a tanta palabrería vacía como le rodea. Igualmente Antonia, la hermosa habitante de El Dorado, cobra valor a través de la sublimación de su primitivismo y su habitual silencio lleno de inocencia.

E) Otros recursos.

Ricardo Baroja utiliza muchos procedimientos para caracterizar a los personajes, algunos de ellos muy peculiares. Por ejemplo, las comparaciones con obras de arte, bien concretas - cuadros, esculturas determinadas -, bien con un estilo o una época, en sentido amplio. Es un recurso de embellecimiento, de valor estético indudable, que suele aplicarse a algunos personajes, sobre todo

²⁰¹⁷ *La nao Capitana*, OO. SS., p. 470.

²⁰¹⁸ *Carnashu*, Madrid, Cuadernos de Adán, 1945, p. 141.

²⁰¹⁹ *Clavijo*, OO. SS., p. 1106.

²⁰²⁰ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 387.

mujeres, como ya hemos indicado en alguna ocasión. Aludíamos al contraste deliberado entre las figuras de las protagonistas femeninas de *De tobillera a cocotte*; pues bien, éste se acentúa contraponiendo nuevamente dos tipos de pintura a los que se las asimila. Carola es la *Maja desnuda* de GOYA, y Mariucha una modelo de PANTOJA DE LA CRUZ o de Teodoro de LIANO²⁰²². Antoñita, la modelo aparentemente insignificante de Miguel Torralta en *Los tres retratos*, y la belleza primitiva y majestuosa de Antonia, en *El Dorado*, tienen proporciones escultóricas²⁰²³. En Galatea, mujer de belleza italiana, se trata del detalle de los hombros, un poco caídos, como en las estatuas griegas, el que le da el carácter de belleza occidental, llena de reminiscencias culturales, en el harén de Constantinopla. El rostro de Elena Morgan tiene la estática melancolía de una diosa azteca, y su cuerpo delgado y liso, de hombros separados y caderas estrechas, recuerda a las figuras del antiguo Egipto²⁰²⁴. La maravillosa ciudad del oro se ennoblece al ser descubierta por Ruiz Montoya a través de la belleza física, majestuosa, natural, de sus pobladores: los viejos, de nariz aguileña y largas barbas blancas, se parecen al *Autorretrato* de Leonardo de VINCI²⁰²⁵; y las niñas, alegres y encantadoras, que corretean con el perro Dingo, hubieran servido de modelo a TIZIANO para su *Ofrenda a la fecundidad*²⁰²⁶.

²⁰²¹ Clavijo, III, OO. SS., p. 1096.

²⁰²² *De tobillera a cocotte*, Madrid, Caro Raggio, 1919, pp. 18 y 19.

²⁰²³ *Los tres retratos* y *El Dorado*, OO. SS., p. 367 y pp. 1171 y 1178, respectivamente.

²⁰²⁴ *Los tres retratos*, OO. SS., pp. 419 y 387.

²⁰²⁵ *El Dorado*, OO. SS., p. 1166.

²⁰²⁶ *Op. cit.*, p. 1173.

Otras veces este recurso sirve para ofrecer una visión global de una escena en la que aparecen varios personajes, como si el narrador se apartase unos pasos y apreciase un conjunto que, para él, cobra carácter escultórico o pictórico. Puede proporcionar un efecto cómico, como en *Fiebre de amor*: Isabel sorprende a Lorenzo y a Perico arrodillados ante miss Della, como estatuas orantes de un sepulcro o donadores de una tabla antigua²⁰²⁷; o como en *Pasan y se van*, donde Remigio Busdongo, que sostiene desde la ventana de enfrente un periódico con el mensaje de ¡Olé las mujeres! para Alfonsa Godínez, parece la Verónica sosteniendo la imagen de Cristo²⁰²⁸; pero también un efecto ennoblecedor, que contrasta con la absurda tragedia que se va a desarrollar en *Bienandanzas y fortunas*, cuando don Gonzalo y andre Sancha se presentan ante su gente y parecen, con su ropa talar, las estatuas adosadas entre finas columnas, a los lados de una iglesia románica²⁰²⁹. Por último, se convierte en un medio para degradar al personaje de don Claudio Amancio, el pintor que desvirtúa su arte por intereses en *Fernanda*: su aspecto aparentemente noble e imponente, de patriarca, no pasa de ser el de un San José de cromo²⁰³⁰.

De igual manera, las comparaciones mitológicas o legendarias pueden tener una doble finalidad: o bien el embellecimiento de determinados personajes, positivos, casi siempre mujeres de gran belleza; o bien el efecto cómico por el contraste con la vulgaridad del modelo. Así, Elena Morgan tiene

²⁰²⁷ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 136.

²⁰²⁸ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 862.

²⁰²⁹ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 774.

²⁰³⁰ *Fernanda*, OO. SS., p. 166.

*garbo de amazona*²⁰³¹, Arabella, porte de diosa²⁰³²; la seductora Lola Manacor sonríe como Titania²⁰³³, la pícara Chacha Beltz es una lamia morena y terrenal²⁰³⁴, y Antonia, gracias al entusiasmo de Ruiz Montoya, *una diosa, Juno o Minerva*²⁰³⁵, *una náyade, una sirena, Anadiomena*²⁰³⁶. Ya nos hemos referido a las connotaciones de Semíramis, y no sólo en el nombre, a propósito de *Pasan y se van*. También se utiliza este recurso aplicado a personajes masculinos: los viejos de la ciudad mítica del oro tienen barba de numen fluvial²⁰³⁷, y especialmente a los navegantes: Andrés Doria tiene barbas neptunianas²⁰³⁸, según el retrato de Ángel BRONZINO, y Ruiz Montoya y su pariente, el capitán Montoya, son comparables a *fabulosos vikingos en medio de la tempestad*²⁰³⁹.

El efecto cómico queda magistralmente conseguido en *Fernanda*, cuando, mantilla al viento, a la tarasca de la Cipriana se la compara con la cabeza de serpientes de las furias²⁰⁴⁰; y al senador don Leandro se le adjudica la expresión *del Minotauro de Creta cuando halagaba su hocico al olorcillo de la carne de muchacha que le presentaban como almuerzo*²⁰⁴¹. Igualmente humorístico, el contraste que se crea al llamar *ninfas* a las prostitutas que salen deportadas para América en *La*

²⁰³¹ *Los tres retratos*, OO. SS., p. 386.

²⁰³² *El coleccionista de relámpagos*, OO. SS., p. 699.

²⁰³³ *Pasan y se van*, OO. SS., p. 948.

²⁰³⁴ *Bienandanzas y fortunas*, OO. SS., p. 795.

²⁰³⁵ *El Dorado*, OO. SS., p. 1175.

²⁰³⁶ *Op. cit.*, p. 1179.

²⁰³⁷ *Op. cit.*, p. 1167.

²⁰³⁸ *Los dos hermanos*, OO. SS., p. 1278.

²⁰³⁹ *El Dorado*, OO. SS., p. 1191.

²⁰⁴⁰ *Fernanda*, OO. SS., p. 186.

²⁰⁴¹ *Op. cit.*, p. 197.

*nao Capitana*²⁰⁴², o al adoptar el nombre de *Freya* la pretendidamente sentimental, pero tosca campesina, Gumersinda Parejo²⁰⁴³. También, por último, al aplicar comparaciones clásicas, hoy nada ennoblecedoras, como *de ojos de vaca*, a las verdaderamente búdicas señoras de *El Dorado*²⁰⁴⁴.

Señalemos, por último, la elección de los nombres de los personajes como factor de caracterización redundante de los mismos. Por supuesto, no nos referimos a la simple adecuación entre las características de los personajes - sobre todo el origen geográfico y social - ; éste es un recurso evidente que se observa, por ejemplo, en el refinado y original de Carola, una prostituta de lujo, y el popular y familiar de Mariucha, cuyo encanto, no menos lujoso, se basa precisamente en su populismo ; y en tantos otros adecuados a porteras o criadas, dependientas o labradores, o a pintores, marinos, señoritos o caballeros, contemporáneos o del pasado. Nos referimos a aquellas ocasiones en que la selección va más allá, y está motivada por rasgos concretos del personaje o por el deseo del narrador de conseguir efectos determinados en el lector, acorde con la valoración implícita del mismo. Es especialmente evidente en los nombres de los críticos de arte, los pedantes y falsos bohemios. Los de García Lija y Pérez Porredo combinan lo vulgar de unos apellidos frecuentes, y lo ridículamente cacofónico (Lija, Porredo). En alguna ocasión, incluso, el narrador reflexiona acerca del nombre del personaje - con lo que le dota de una mayor particularidad -, y señala lo ridículo de éste. Así, en Ricardito Pangolín,

²⁰⁴² *La nao Capitana*, OO. SS., p. 581.

²⁰⁴³ *Pasan y se van*, OO. SS., pp. 852, 854.

de *Fiebre de amor*, detalla primero una antigua e ilustre genealogía, para acabar haciendo derivar el apellido de un abuelo dedicado a la castración de gorrinos y a la venta de ratoneras. Por si esto fuera poco, sugiere cómo pronunciarlo, a la francesa, si no se quiere confundir con ese *inmundo bicho que come porquerías*²⁰⁴⁵. En *Pasan y se van* nos hace conocedores del proceso de ampliación progresiva del nombre del joven Eduardo Jiménez, que queda como Eduardo Fulgosio Ximénez de la Corta. Pero es inútil hacer más deducciones que serían arriesgadas e inútiles, paradójicamente, por evidentes. Sí señalaremos que, sobre todo en los personajes populares de *Fernanda*, y, muy especialmente, en la mayoría de los de *Pasan y se van*, se observa cierta tendencia en el narrador a inventar nombres singulares y ridículos, como si afectase cierta crueldad hacia ellos; para reafirmar quizá su objetividad frente al relato: Damián Buzón, Pepito Andueza, Telesforo Capellada, señores de Caspicia, viuda de Paralós, Remigio Busdongo, Matías Lencero, Abilio Folgueziras. Monolito Porrón, don Inocente Manzanil, don Facundo... de todos ellos podrían deducirse las citadas connotaciones ridículas, relacionadas con su personalidad o su función; pero que no importan tanto como tales en un personaje determinado, sino como actitud general del narrador.

En otro sentido, la simple mención del nombre de unos personajes que no tienen un desarrollo ulterior, o si lo hay, es muy escaso, sirve para crear un ambiente, o popular, o histórico, o de cualquier otra naturaleza. Por ejemplo, en

²⁰⁴⁴ *OO. SS.*, p. 1170.

²⁰⁴⁵ *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921, p. 57.

La nao Capitana, la lista de los nombres de los galeotes, populares, con sus apodos hampones : Francisco Ponce de Triana, Miguel Morera, de Ayamonte, Luis Vélez, de Torralta, Martín López, *el Moreno de Laguardia*, y tantos otros²⁰⁴⁶ ; igual ocurre con las prostitutas. En *Bienandanzas y fortunas*, toda una lista de deudos y mesnaderos, hidalgos y cabos de armería de las casas de Mendoza : Pachicu, Gregorio de Larralde, Sancho García de Ebisate, Estibaliz Muñoz de Catadiano, Lope Antúnez de Daréndano...²⁰⁴⁷ ; en la primera versión de *Clavijo*, un grupo de testigos de la renovación de la promesa de matrimonio entre la pareja...²⁰⁴⁸.

Es, en definitiva, le elección de los nombres de los personajes, una cuestión que divierte al autor, y que cuida, aprovechando al máximo sus posibilidades de caracterización.

7. 3. 5. 3. *La cuestión del autobiografismo.*

Aun sin tratarse de novelas en clave, salvo, en parte, *Fernanda*, la narrativa de Ricardo Baroja da cabida a numerosos elementos de la experiencia del autor. A través de ellos, transfigurados, nos ofrece un mundo de ficción. No queremos caer, en general, en la persecución de rastros, anécdotas y personajes verídicos. Como señala Andrés AMORÓS²⁰⁴⁹, lo más importante no es tanto la identificación de personajes reales convertidos en personajes de novela, como, en sentido amplio, la presencia de un ambiente histórico en una obra literaria.

²⁰⁴⁶ OO. SS., p. 461.

²⁰⁴⁷ OO. SS., pp. 786, 787, 798.

²⁰⁴⁸ OO. SS., p. 1014.

²⁰⁴⁹ *Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"*, Madrid, 1973, p. 24.

Es el testimonio, humanísimo, de una forma de crear y de entender la vida. Por supuesto, desde nuestra actual perspectiva, el lugar a través del que, con mayor facilidad, nos es posible destacar estas concomitancias, es la recopilación de artículos de *Gente del 98* y *Arte, cine y ametralladora*. Aquí y allá, en varias novelas, identificamos datos, detalles, descripciones e incluso anécdotas que, sin un porqué o una intención clara - más que la pura unión entre la observación de la vida y la creación literaria -, tienen su correlato en la fauna variada y riquísima de los recuerdos del autor. Ocurre sobre todo con personajes, populares o de clase alta, de *Pasan y se van*: eternamente hambrientos unos, obscenamente opíparos otros, como los Cuadrato y Falstaff²⁰⁵⁰; rubias sentimentales, camareras de los cafés, que traen de cabeza a los aprendices de pintor²⁰⁵¹; galanes con aspecto de limpiabotas guapo, como el doble de VALENTINO que conoció en sus andanzas cinematográficas²⁰⁵², y viejas actrices que se rejuvenecen en vano tras sucesivas capas de maquillaje y ostentan esternocleidomastoideos muy marcados²⁰⁵³. Mariucha escribe con un estilo y unas faltas de ortografía muy semejantes a los de Anita Delgado, la *Camelia*, que se casó con el maharajá de Kapurtala gracias a la intervención de los contertulios²⁰⁵⁴; Antoñita, la modelo, llama *pirante* a Andueza como se lo llamaban las chicas de la Huerta del Bayo al estrafalario CORNUTY²⁰⁵⁵; incluso

²⁰⁵⁰ *Gente del 89. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 149 y 154.

²⁰⁵¹ *Op. cit.*, p.179; *Estrafalarios. ¿Novela? El Bidasoa*, Irún, nº 176, 18 de diciembre de 1948.

²⁰⁵² *Gente del 98*, ed. cit. p. 293.

²⁰⁵³ *Op. cit.*, p. 311.

²⁰⁵⁴ *Op. cit.*, p. 134.

²⁰⁵⁵ *Op. cit.*, p. 72.

a Lorenzo, de *Fiebre de amor*, le resultan tan incómodas las compras de Isabel como al autor las de su esposa²⁰⁵⁶. Hay varios personajes en los que Ricardo Baroja vierte rasgos propios : desde el punto de vista artístico, el considerarse el eterno aficionado, nunca profesional, en el campo de las artes, como el narrador personaje de *El coleccionista de relámpagos* ; en la misma novela y personaje, como rasgo además compartido con Nemesio Cuatralbo, la afición al diseño de planos de barcos²⁰⁵⁷.

Pero es, evidentemente, en las novelas de tema artístico, en las que las huellas de los ambientes que vivió Ricardo Baroja son más claras ; por supuesto, en *Fernanda*, la única que verdaderamente podría ser una novela en clave²⁰⁵⁸. Es posible que Julio Ferrante esté inspirado en su amigo el pintor Anselmo MIGUEL NIETO - como, según la dedicatoria de *Los tres retratos*, los acontecimientos relatados en esta novela están inspirados en personajes que frecuentaban el estudio de este amigo -. Ya mencionábamos la posible identificación de Claudio Amancio, apuntada por Julio CARO BAROJA²⁰⁵⁹ ; y de los críticos García Lija y Pérez Porredo, testimonio probable de su enemistad con José FRANCÉS y Juan de la ENCINA. Hasta don Antonio de Olías, el modelo segoviano, tuvo un modelo real : Ricardo Baroja le hizo un retrato en

²⁰⁵⁶ *Op. cit.*, p. 340.

²⁰⁵⁷ *Op. cit.*, introducción (p. 50) ; y p. 203 y ss.

²⁰⁵⁸ Pío CARO BAROJA, *Op. cit.*, nota 53, p. 130.

²⁰⁵⁹ Introducción a *Obras selectas*, p. 24 : uno de los maestros con taller conocido allá hacia 1920 ; de la generación nacida de 1850 a 1860.

1914²⁰⁶⁰. Y si Julio Ferrante las realiza, don Remigio Vasares, grabador, expone teóricamente las ideas del autor sobre el arte contemporáneo.

7. 3. 5. 4. Conclusiones.

Con todo lo dicho hemos pasado revista a un grupo de personajes suficientemente amplio como visión panorámica de una sociedad, en las novelas de costumbres, a la vez que extremadamente personal en su selección : el autor ha mostrado su preferencia por la aventura, sea en el pasado o no, y por el arte. Pero los personajes no son *tema* por sí mismos - al menos en lo que se refiere a su interioridad -, sino que prestan parte de su protagonismo al ambiente que el autor aspira a configurar. Es decir, que, si seguimos la clasificación de O. TACCA²⁰⁶¹, son un *medio* para la presentación de una determinada visión del mundo, o de la visión de un mundo determinado. Con esto no queremos afirmar, porque sería contradictorio con lo que venimos señalando, que Ricardo Baroja no haya prestado atención a la pintura de personajes. Como narrador, hace la descripción directa, al modo de la novela tradicional, de sus criaturas ; con preferencia por lo físico, lo exterior, por sus posibilidades estéticas, *pictóricas* ; y una menos presencia del psicologismo. Pero también ha dejado, con cierta modernidad, que fuese el propio desenvolvimiento de los personajes, sus actos, quien los definiese indirectamente, bien por completo, bien en combinación con la descripción directa. La observación parcial de estos datos, probablemente más que la de los

²⁰⁶⁰ *Ibid.*

²⁰⁶¹ *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978 (2ª edición).

temas, ha llevado a una parte de la escasa crítica sobre la obra de Ricardo Baroja a clasificar sus novelas dentro de la narrativa de aventuras. Insistimos : más porque no se trata de una novela de reflexión que porque, efectivamente, en alguna de ellas se desarrolle el tema aventurero. Todo lo dicho hace que la mayoría de los personajes sean más bien *planos*, de poca complejidad psicológica, o definidos por un solo rasgo o faceta de su personalidad : la que coincide con su misión, con su valor funcional en la novela. Y además tienden a ser *estáticos*. Incluso en aquellas novelas en las que hay cierto psicologismo, la evolución de los caracteres no suele mostrarse a través del interior de los personajes, sino a través de sus actos. De todo ello hemos visto varios ejemplos, así como de la forma de presentación escénica que hemos descrito.

8. OTRAS OBRAS.

Quedan sin clasificar, aunque hayamos hecho mención a algunas de ellas, obras variadas, fuera de los géneros y del interés propiamente literarios : el prólogo y las notas a *Obras maestras de la pintura. Escuela española. Retratos. Medias figuras*, publicada por Caro Raggio en 1921, y a *Goya*, de L. MATHERON, por Pallas - Bartres en 1941 ; la importantísima conferencia *La crítica de arte*, que hemos comentado en otro lugar ; y una que Manuel CARDENAL IRACHETA llama *divagación seudocientífica*²⁰⁶², transcribiendo una versión en inglés, *La Plasmogenía*, acerca del origen de la vida y su demostración a través de un experimento.

Otras obras se las atribuyen sus biógrafos y estudiosos, por más que, o sean inencontrables, o puedan responder a confusiones con otras ya analizadas. Así, Pío CARO BAROJA le atribuye un artículo titulado "Del gusto artístico", publicado en *La Gaviota* de San Sebastián ; recuerda vagamente alguna colaboración en *Crisol* y en *El Mundo* ; así como una novela inacabada con personajes de *El coleccionista de relámpagos* y *Pasan y se van*, y un manuscrito titulado *La ópera sin palabras*, entregado al señor BELLO PORTU. Manuel CARDENAL IRACHETA²⁰⁶³ cita "La República y España", un artículo largo, *Adelaida y Mauricio*, un cuento, *Los Argonautas*, una novela inacabada ; y cierta

²⁰⁶² "Don Ricardo Baroja, escritor", en *Comentarios y recuerdos*, Madrid, Revista de Occidente, p. 249 y ss.

²⁰⁶³ *Op. cit.*

Lucubración sobre Alemania. Enrique LAFUENTE FERRARI²⁰⁶⁴ da fe de una conferencia, que conserva él mismo, dictada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando después de una invitación de CHICHARRO.

Por fin, sería muy interesante el estudio de su epistolario, que transcribe parcialmente Pío CARO BAROJA en *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*²⁰⁶⁵.

²⁰⁶⁴ “Perfil de Ricardo Baroja”, *Imagen de los Baroja*, Madrid, Obsequio Navideño del Banco Ibérico, 1972.

²⁰⁶⁵ Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987.

9. FINAL.

¿Qué conclusión puede ofrecerse tras este panorama de la desconocida y extensa obra de Ricardo Baroja ? Nos atrevemos a apuntar algunas ideas.

1. La primera e indiscutible, de la que debemos partir, es que Ricardo Baroja *es* escritor. No nos valen ya las calificaciones de *aficionado*, de *pintor que escribe* o de *entretenimiento sin importancia*. La variedad de los géneros que cultivó, la preocupación técnica y estilística, y la importancia de los resultados, aun siendo desiguales, así lo atestiguan
2. Que Ricardo Baroja destaca, por su viveza y naturalidad, por su frescura, en los géneros breves, bien narrativos, bien de crónica periodística. Así, relatos como "La gran corrida de toros", "Historia verídica de la revolución" y "La curiosidad castigada" ; y los artículos que se publicaron en su día en *Diario de Madrid* bajo el título de *Gente del 98*. Independientemente de ello, demostró una gran inquietud por los problemas de su tiempo, al menos en determinados momentos de su vida y cuando las circunstancias se lo permitieron, participando, a su manera, en las controversias sociales y políticas de la España de la época ; y, en este sentido, el mundo del arte y sus problemas reales, cotidianos, los que redundan después en las obras particulares, es un punto más a tratar, de una manera activa
3. Que, de habérselo propuesto, hubiera sido un gran dramaturgo, si juzgamos, al menos, por la magistral *El Pedigree* ; y si tenemos en

cuenta su conocimiento del arte escénico en general, desde su experiencia en El Mirlo Blanco

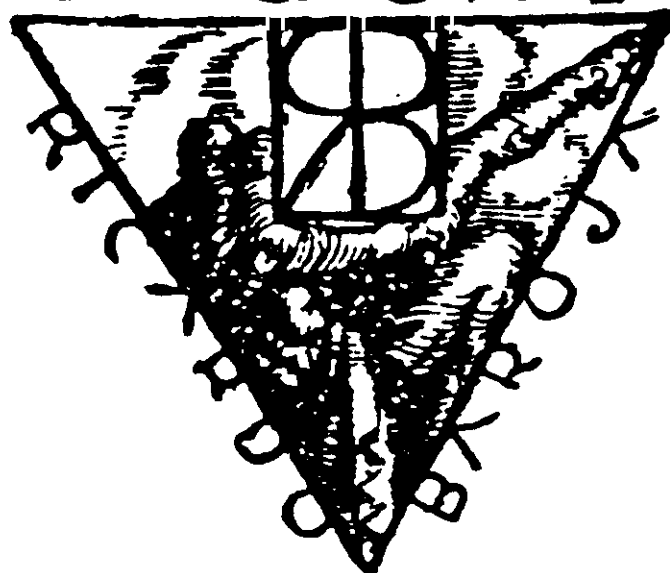
4. Que el género que más le atrajo fue el de la novela, con los siguientes rasgos destacables :

- su esfuerzo, no siempre conseguido, en la estructuración de la materia narrada, desde perspectivas cercanas al realismo y sin excluir hallazgos novedosos e interesantes
- una capacidad de comprensión de los códigos cinematográficos fuera de lo común, debida a su formación plástica, teatral y pictórica, y hasta cinematográfica, a pesar de los denuestos que le dedicó al séptimo arte
- una gran maestría en la caracterización de los personajes : a través de procedimientos lingüísticos, como, por ejemplo, en *Bienandanzas y fortunas* o *Pasan y se van*; y de procedimientos descriptivos propiamente dichos, con calidades pictóricas y cromáticas que se extienden, también, a la descripción de paisajes
- la falta de interés, sin embargo, por la introspección psicológica, que supone un contacto *interior* con el sujeto, en favor de una observación inteligente del exterior, de la que puedan obtenerse datos suficientemente precisos
- la preeminencia de determinados ambientes, cercanos muy a menudo al mar y al arte, ambos conocidos por el autor y descritos de forma eminentemente impresionista

- un tratamiento amplio de temas variados, marcados esencialmente por la importancia de las sociedades, de lo humano, siempre desde un punto de vista antidogmático, de una crítica *casi siempre* suavemente irónica y distanciada ; más desde la postura del observador que del censor
- un aprecio especial por la historia, y en especial por determinadas épocas cruciales de la vida española, como fuente de valores estéticos e ideológicos ; y como materia susceptible de recreación, literaria y humana, una vez realizada una labor de documentación minuciosa y precisa
- un intercambio productivo y *sano*, finalmente, entre vida y literatura, tomando, siempre que interesa, la primera como fuente, reelaborada, de la segunda. Lo cual se observa no sólo en sus recuerdos de las series *Gente del 98*, la más conocida, *Arte, cine y ametralladora* y *Estrafalarios*, sino en el resto de sus obras de ficción

En definitiva, una obra digna y seria, que hace a Ricardo Baroja merecedor, por méritos propios, de algo más que el recuerdo familiar de haber sido el hermano mayor de don Pío ; y a través de la que debemos recuperar la personalidad de primera fila que fue en su tiempo Ricardo Baroja.

EX LIBRIS



10. BIBLIOGRAFÍA.

10. 1. Del autor.

- “¡Catalanes, o españoles o franceses !”, *La Tierra* (Madrid, 23 de septiembre de 1931)
- “A. M. D. G. (I)”, Madrid, *Diario de Madrid*, 15 de julio de 1935 (serie *Gente del 98*)
- “A. M. D. G. (II)”, Madrid, *Diario de Madrid*, 16 de julio de 1935 (serie *Gente del 98*)
- “Arte, cine y ametralladora”, artículos en *Ahora*, desde el 30 de abril hasta el 2 de julio de 1936 (semanal)
- “Comentando. Locuras”, *La Tierra*, Madrid, 5 de octubre de 1931
- “Comercio marroquí”, *El Globo*, nº 9.918, Madrid, 8 de febrero de 1903
- “Cómo se graba al aguafuerte”, *Europa*, 13 de marzo de 1910
- “De Lagartijo y de Frascuelo”, Irún, *El Bidasoa*, 28 de diciembre de 1946
- “Diario de un estudiante”, *Electra*, 6 de abril de 1901, pp. 124-127 (como Juan Gualberto Nessi)
- “Directrices del momento. La República y el arte”, *La Tierra*, 18 de septiembre de 1931
- “El Pedigree”, *Revista de Occidente*, nºs. XII, XIII, XIV, junio de 1924 y ss.
- “En París a principios de siglo”, Irún, *El Bidasoa*, 18 de enero de 1947
- “Enrique Matisse y Pablo Ruiz Picasso”, Irún, *El Bidasoa*, 5 de abril de 1947
- “Exposición artística en la Antigua Casa de Osuna”, *El Globo*, nº 7.456, Madrid, 15 de abril de 1896
- “Historia verídica de la revolución”, en Gonzalo SANTONJA : *Las Novelas Rojas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994, pp. 245-265
- “Historia verídica de la revolución”, *La Novela Roja*, nº 1, 27 de junio de 1931
- “La curiosidad castigada”, Irún, *El Bidasoa*, 11 de enero de 1947
- “La Exposición de Bellas Artes”, *Las Bellas Artes*, nº 3, Valencia, 22 de julio de 1894
- “La Exposición de Bellas Artes”, *Las Bellas Artes*, nº 4, Valencia, 28 de julio de 1894
- “La Exposición de Bellas Artes”, *Las Bellas Artes*, nº 6, Valencia, 11 de agosto de 1894
- “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Pluma*, nº 25, pp. 336-340, Madrid, junio de 1922
- “La flor solar”, *La Discusión*, 14 de diciembre, 1900 (como Juan Gualberto Nessi)

- "La fórmula del arte", *Las Bellas Artes*, nº 1, Valencia, 7 de julio de 1894
- "La gran corrida de toros", *La Pluma*, nº 26, pp. 28-46, Madrid, 1922
- "La marea. Apólogo", *La Tierra*, Madrid, 15 de septiembre de 1931
- "La Marea. Apólogo", *La Tierra*, Madrid, 15 de septiembre de 1931
- "La novicia y el párvulo", *La Discusión*, Madrid, 21 de febrero de 1900
- "La vuelta al mundo en un velero", *El Imparcial*, Madrid, 21 de marzo de 1933
- "Los Caprichos de Goya", *La Estampa*, nº 4, Madrid, 15 de enero de 1914
- "Los viejos caciques", *Juventud*, nº 11, 15 de marzo de 1902 (como Juan Gualberto Nessi)
- "Marruecos", *El Globo*, nº 9.907, Madrid, 28 de enero de 1903
- "No ha pasado nada. Fantasía disparatada", *La Tierra*, Madrid, 21 de septiembre de 1931
- "Penacho el mentiroso", en *Arte Joven*, nº 4, Madrid, 1 de junio de 1901 (como Juan Gualberto Nessi)
- "Piedad Suprema", *Juventud*, nº 10 Madrid, 8 de marzo de 1902 (como Juan Gualberto Nessi)
- "Piezas intercambiables", *La Tierra*, Madrid, 10 de septiembre de 1931
- "Placeres de oído", *La Tierra*, Madrid, 1 de septiembre de 1931
- "Plasmogenia", en nota del artículo de CARDENAL IRACHETA, "Don Ricardo Baroja, escritor", en *Comentarios y recuerdos*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, pp. 249-251 (lo transcribe literalmente pero en inglés, pues el original castellano está perdido)
- "Política y campaña electoral", *Diario de Madrid*, Madrid, 29 de junio de 1935 (serie *Gente del 98*)
- "Publicaciones periódicas. Extranjero", *Revista Nueva*, nº 2, Madrid, 25 de febrero de 1899, pp. 93-96 (como I. NESSI)
- "Publicaciones periódicas. Extranjero", *Revista Nueva*, nº 3, Madrid, 5 de marzo de 1899, pp. 143, 144 (como I. NESSI)
- "Publicaciones periódicas. Extranjero", *Revista Nueva*, nº 1, Madrid, 15 de febrero de 1899, pp. 44-48 (J. NESSI)
- "Reflexiones tristes", *Las Bellas Artes*, nº 11, Valencia, 15 de septiembre de 1894
- "Replicando. Las doce mil del ala de los constituyentes", *La Tierra*, Madrid, 2 de octubre de 1931
- "Telegrafía sin hilos", *La Tierra*, Madrid, 8 de septiembre de 1931
- "Tragedia", Madrid, *Diario de Madrid*, Madrid, 17 de julio de 1935 (serie *Gente del 98*)

- "Un personaje de novela", *La Pluma*, nº 26, Madrid, 1922
- "Una dimisión. Carta de don Ricardo Baroja", *La Tierra*, nº 139, Madrid, 31 de mayo de 1931
- "Valle Inclán en el café", *La Pluma*, nº 32, Madrid, enero de 1923
- *Aventuras del submarino alemán "U..."*, Madrid, Caro Raggio, 1917 (como Juan Gualberto NESSI). Con ilustraciones del autor
- *Bienandanzas y fortunas. Novela*, Barcelona, Pallas - Bartrés, 1941
- *Carnashu*, cuento, en *Cuadernos de Adán*, II, pp. 109-167, Madrid, 1945
- *Clavijo*, Barcelona, Juventud, 1942
- *De tobillera a cocotte. (Novela no moral)*, Madrid, Caro Raggio, 1919 (como Juan Gualberto Nessi)
- *El coleccionista de relámpagos*, Zaragoza, Librería General, 1941
- *El Dorado*, Barcelona, Pallas - Bartrés, 1942
- *El Dorado*, Madrid, Caro Raggio, 1988
- *El Pedigree*, Madrid, Caro Raggio, 1926
- *El Pedigree*, Madrid, Caro Raggio, 1988
- *El Pedigree. Comedia inverosímil en tres actos*, Madrid, *Revista de Occidente*, nº XII, XIII, XIV, 1924
- *Escuela Española (introducción)*, Madrid, Caro Raggio, 1921
- *Estrafalarios. ¿Novela?*, *El Bidasoa*, Irún, desde el 10 de abril de 1948 (nº 140), hasta el 5 de febrero de 1949 (nº 183), semanal
- *Fernanda*, Madrid, Caro Raggio, 1920
- *Fiebre de amor*, Madrid, Caro Raggio, 1921 (como Juan Gualberto NESSI)
- *Gente de la generación del 98*, Barcelona, Juventud, 1969
- *Gente del 98*, Barcelona, Juventud, 1952
- *Gente del 98*, en *Diario de Madrid*, desde el 20 de junio hasta el 25 de julio de 1935
- *Gente del 98. Arte cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989
- *La crítica de arte*, conferencia leída el 3 de abril de 1925, Círculo de Bellas Artes (editada en la imprenta de G. HERNÁNDEZ y GALO SÁEZ, s. f.)
- *La nao "Capitana". Cuento español del mar antiguo*, Madrid, Caro Raggio, 1988
- *La nao "Capitana". Cuento español del mar antiguo*, Madrid, Espasa Calpe, 1935 (Premio Cervantes de Literatura)

- *La nao Capitana*, Madrid, Espasa Calpe, 1936 (2ª edición)
- *La tribu del Halcón*, Zaragoza, Librería General, 1941
- *Los dos hermanos piratas. Cuento del mar Mediterráneo*, Barcelona, Juventud, 1945
- *Los tres retratos*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S. A., 1930
- *Obras Selectas* (OO. SS.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1967 (con Introducción de Julio CARO BAROJA).
 Incluye : *Gente del 98* (p. 31 y ss.), *Fernanda* (p. 159 y ss.), *La crítica de arte. Conferencia* (p. 347 y ss.) ; *Cómo se graba un aguafuerte* (p. 361 y ss.) ; *Los tres retratos* (p. 365 y ss.), *La nao Capitana* (p. 457 y ss.) ; *La tribu del halcón* (p. 589 y ss.) ; *El coleccionista de relámpagos* (p. 663 y ss.) ; *Bienandanzas y fortunas* (p. 707 y ss.) ; *Pasan y se van* (p. 833 y ss.) ; *Clavijo* (p. 999 y ss.) ; *El Dorado* (p. 1107 y ss.) ; *Los dos hermanos piratas* (p. 1209 y ss)
- *Olimpia de Toledo. Drama en tres actos*, en *La Pluma*, nº 33 (pp. 131-158), 34 (pp.196-223) y 35 (pp. 277-298) (Madrid, febrero, marzo y abril, respectivamente, de 1923)
- *Pasan y se van*, Barcelona, Juventud, 1941

10. 2. Sobre el autor.

- "Al Hollywood madrileño", *La Pantalla*, Madrid, 9 de diciembre de 1927, nº 4 (entrevista por DEDE)
- AGUIAR BAIXAULI, Silvia : "Artistas escritores. Ricardo Baroja o el refugio de la fantasía", *Correo del Arte*, 88, Madrid, abril, 1992 (s. p.)
- BALLESTER, José María : "Ricardo Baroja, pintor y grabador", en *Homenaje a Ricardo Baroja*, Banco de Bilbao, mayo-junio de 1979
- BAROJA, Carmen : "El teatro. Memorias íntimas de un teatro de cámara. Desde el nido de *El Mirlo Blanco*", en *La Gaceta Literaria*, nº 8, 15 de abril de 1927, p. 47
- BAROJA, Pío : *Desde la última vuelta del camino*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1951 (6 v.) ; Barcelona, Planeta, 1970, pp. 77-167, 171 y ss
- CABERO, Juan Antonio : *Historia de la cinematografía española. Once jornadas (1896-1948)*, Madrid, Gráficas Cinemas, 1949, pp. 290, 291, 303, 304.
- CAMPOS, Jorge : "La casa de Vera", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Obsequio navideño del Banco Ibérico, 1972
- CARABIAS, Josefina : "Ricardo Baroja ha dado un ojo a la República", *Estampa*, Madrid, 9 de agosto de 1931
- CARDENAL IRACHETA, Manuel : "Don Ricardo Baroja, escritor", *Comentarios y recuerdos*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, pp. 231-251
- ————— : "Don Ricardo Baroja, escritor", Madrid, *Clavileño*, nº 26, marzo-abril, 1954, pp. 43-50
- CARO BAROJA, Julio : "El paisaje en la obra de los hermanos Baroja", Madrid, *Clavileño*, VIII, nº 43, pp. 64-69, enero - febrero de 1957
- ————— : "Imagen y derrotero de Ricardo Baroja", en *Homenaje a Ricardo Baroja*, Banco de Bilbao, mayo - junio de 1979
- ————— : "Los Baroja. Mis abuelos maternos", en *Los Baroja en Madrid*, Madrid, Museo Municipal, 1997, pp. 27-42
- ————— : "Recuerdo de Pío Baroja", *Imagen de los Baroja*, Madrid, Obsequio Navideño del Banco Ibérico, 1972

- ————— : “Un artista de este siglo : Ricardo Baroja”, en Pío CARO BAROJA, *Ricardo Baroja : grabados*, Bilbao, Coinpasa, 1993
- ————— : Introducción a *Obras Selectas*, Madrid, Juventud, 1967, pp. 9-30
- ————— : *Los Baroja*, Madrid, Taurus, 1972 (VI. “Mi tío Ricardo”, pp. 87-93)
- ————— : *Ricardo Baroja. Catálogo homenaje a Ricardo Baroja*, Banco de Bilbao, mayo - junio, 1979
- ————— : *Semblanzas ideales*, Madrid, Taurus, 1972 (en la 1ª parte, “Viejos amigos, grandes figuras”, un apartado titulado “Ricardo Baroja o un artista”, pp. 65-91) (publicado como prólogo a las *Obras Selectas*, Madrid, 1967, pp. 9-30)
- ————— : *Del país : familia y maestros*, San Sebastián, Txercoa, 1986 (“Un artista de este siglo : Ricardo Baroja”, pp. 213-246 (prácticamente igual que la introducción a *OO. SS., op. cit.*))
- CARO BAROJA, Pío : “Gente del 98”, Madrid, ABC, 1 de junio de 1998, p. 40
- ————— : “Seis calas en Ricardo Baroja”, en *Los Baroja en Madrid*, Madrid, Museo Municipal, 1997, pp. 43-71
- ————— : *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987
- ————— : Introducción a *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989
- ————— : *Itinerario sentimental*, Pamplona, Pamiela, 1996
- ————— : *Ricardo Baroja : grabados*, Bilbao, Coinpasa, 1994
- CASTRESANA, Luis de : “Apuntes para un retrato de Ricardo Baroja”, en *Homenaje a Ricardo Baroja*, Banco de Bilbao, mayo-junio de 1979
- CLAVERÍA, Alberto : “Ricardo Baroja agoniza en Vera”, *El Español*, 14 de noviembre de 1953
- ————— : “Ricardo Baroja ha muerto”, *La Voz de España*, San Sebastián, 21 de diciembre de 1953
- DÍEZ BORQUE, José María : *Historia de la literatura española*, IV. Siglo XX, Madrid, Taurus, 1980, p. 19
- DÍEZ CANEDO, Enrique : *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, V. *Elementos de renovación*, México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 149-154
- ————— : *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, I, Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos de siglo, México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 57

- DOUGHERTY, Dru, VILCHES, M^a Francisca : *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 346
- ————— (eds.): *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Madrid, CSIC - Fundación Federico García Lorca, 1992, pp. 165-173
- ESTEBAN, José : "Rafael Caro Raggio, editor", en *Los Baroja en Madrid*, Madrid, Museo Municipal, 1997, pp. 79-87
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor : "Ricardo Baroja y el barojismo", *ABC*, Madrid, 26 del 12 de 1953
- GARCÍA BLANCO, Manuel : "Nota preliminar" a Ricardo BAROJA, *Gente del 98*, Barcelona, Juventud, 1952
- GARCÍA DE LA BARGA, Andrés (CORPUS BARGA) : "La casa de los Baroja (Crónica madrileña de hacia 1908)", *Revista de Occidente*, n° 7, Madrid, octubre de 1963, pp. 76-93
- ————— : *Los pasos contados*, 3.- *Las delicias*, Barcelona, Bruguera, 1985 (p. 47 y 48, p. 123, 124)
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor : *Época contemporánea : 1914-1939*, en F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 624 y 719
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. : *Cine español*, Madrid, Rialp. 1962, pp. 121, 122
- GÓMEZ MESA, Luis : *La literatura española en el cine nacional*, Filmoteca Nacional, 1978, pp. 47, 48
- GRANJEL, Luis S. : *Maestros y amigos de la generación del 98*, Salamanca, Universidad, 1981, ("La obra literaria de Ricardo Baroja", pp. 183-195)
- IRIGOYEN, J. de : "Ricardo Baroja en Bilbao", *Gaceta del Norte*, Bilbao, 14 de marzo de 1940
- LAFUENTE FERRARI, Enrique : "Introducción a Ricardo Baroja", *Exposición homenaje a Ricardo Baroja*, pp. 7-30, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957
- ————— : "Perfil de Ricardo Baroja", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Obsequio navideño del Banco Ibérico, 1972 (prácticamente repite "Introducción a Ricardo Baroja", de la *Exposición homenaje a Ricardo Baroja*, op. cit.)
- ————— : "Ricardo Baroja y su arte", *Clavileño*, V, n° 26, Madrid, 1954, pp. 33-42
- MACHO, Victorio : "Estampas de la revolución", Madrid, *La Novela Roja*, 16 de junio de 1931, p. 13
- ————— : *Memorias*, Madrid, García del Toro, 1972, pp. 319 y ss.

- MARTÍNEZ RUIZ, José (AZORÍN) : *Dedicatoria de las Obras completas*, III, Antonio Azorín, Madrid, Caro Raggio, 1920
- NORA, Eugenio G. de : *La novela española contemporánea*, II (1927-1960), Madrid, Gredos, 1962, p. 401
- PANTORBA, Bernardino : "Los ciento un años de Ricardo Baroja", *ABC*, 12 de enero, 1972
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros : *Manual de literatura española*, IX. *Generación de fin de siglo : Prosistas*, Madrid, Tafalla (Navarra), Cenlit, 1986, p. 116-119
- ————— : *Manual de literatura española*, VIII, *Generación de fin de siglo : Introducción, líricos y dramaturgos*, Madrid, Tafalla (Navarra), Cenlit, 1986, pp. 74, 75
- PENAGOS, Rafael de : "Recordando a don Ricardo Baroja", en *ABC*, Madrid, 25 de junio de 1952
- PÉREZ FERRERO, Miguel : "Don Ricardo", *ABC*, 26, enero, 1971
- POMPEY, Francisco : *Recuerdos de un pintor que escribe. Semblanzas de grandes figuras*, Madrid, F. Pompey, 1972, p. 20 y ss.
- RIVAS CHERIF, Cipriano : "El Pedigree", *Heraldo de Madrid*, 12 de junio de 1926
- ROMANO, Julio : "Encuesta de *La Esfera*. ¿Deben suprimirse las Exposiciones Nacionales ? Otras dos opiniones", Madrid, *La Esfera*, 10 de agosto de 1929
- RUIZ SALVADOR, Antonio : *Ateneo, Dictadura y República*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 104, 166, 176
- SANZ VILLANUEVA, Santos : *Historia de la literatura española*. 6/2. *Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1988, pp. 54, 55
- SEMINARIO DE ROJAS, J. M. : "Cirugía eutrapélica. Ricardo Baroja quiere fumar en la mesa de operaciones", Madrid, *Estafeta literaria*, 10 de septiembre de 1945
- SOBEJANO, Gonzalo : *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967 ("El 98 : Ricardo Baroja", pp. 477-479)
- TORRE, Guillermo de : *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 43, 46, 51, 116
- TRAPIELLO, Andrés : *Los nietos del Cid. La Nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 345-347
- UNSAIN, José María : *El cine y los vascos*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, p. 239
- VALLE INCLÁN, Ramón del : "Notas de la Exposición. Ricardo Baroja", *El Mundo*, 1 de junio de 1908. (Sirvió luego de prólogo a *El Pedigree* en la edición de 1926)

- _____ : *Artículos completos y otras páginas olvidadas (1866-1936)*, Madrid, Itsmo, 1987 (especialmente, pp. 13 y ss., 30 y ss., 74, 96, 239 - 241)
- _____ : *Entrevistas, conferencias y cartas*, edición de Joaquín y Javier del Valle - Inclán, Valencia, Pre - textos, 1994 (especialmente, pp. 136, 229, 332, 405, 440 y 441)
- _____ : "Prólogo" a Ricardo Baroja, *El Pedigree*, Madrid, Caro Raggio, 1926, pp. 9-15
- _____ : "Notas a la Exposición. Ricardo Baroja", Madrid, *El Mundo*, 1 de junio de 1908
- VÁZQUEZ DÍAZ Daniel : "Los hermanos Baroja", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Obsequio navideño del Banco Ibérico, 1972
- _____ : "Ricardo Baroja", *ABC*, 20 de octubre de 1960 (también en *Mis artículos en ABC*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, pp. 157-160)
- VILLANUEVA, Darío, y SANTOS ZAS, Margarita : *Cronología de la literatura española. IV. Siglo XX (primera parte)*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 85, 86

10. 3. Sobre la época.

- AAVV : *La crisis de fin de siglo : ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1974
- ABELLÁN, José Luis : *Historia del pensamiento español.- VI. La crisis contemporánea (1875-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989
- ————— : *Sociología del 98*, Barcelona, Península, 1973
- AGUILERA SASTRE, Juan : "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español : El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto (1926 y 1927)", Madrid, *Segismundo*, 39-40, pp. 233-245
- ————— y AZNAR SOLER, Manuel : *Cipriano Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, número monográfico de *Cuadernos El Público*, 42, diciembre de 1989
- ALBERICH, José : *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Madrid, Alfaguara, 1966
- ALFONSO, *Del Madrid del cuplé. Recuerdos pintorescos*, Madrid, Colección Veinte duros, Cunillera, 1972
- ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor de : *Biografía del 1900*, Madrid, Revista de Occidente, 1943
- ALONSO, Cecilio : *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*, Instituto de Estudios Gil Albert, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1985
- ARANGUREN, José Luis L. : "Sobre el talante religioso de Unamuno", *Arbor. N° extraordinario conmemorativo de 1898*, Madrid, XI, n° 36, 1948, p. 485 y ss.
- ARAUJO COSTA, L. : *Biografía del Ateneo de Madrid*, Madrid, s. e., 1949
- ARBÓ, Sebastián Juan : *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, Planeta, 1969
- *Arbor. Número extraordinario conmemorativo de 1898*, XI, n° 36, diciembre de 1948
- AZNAR SOLER, Manuel : "La musa canalla : de putas y poetas hacia 1900", *Erotisme et corps on vingtième siècle. Hispanística XX*, Université de Bourgogne, Dijon, 1992
- ————— : *Valle Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop D'Idees, 1992
- ————— : *Valle-Inclán antifascista*, Barcelona, Cop D'Idees, 1992
- BACARUD, Jean, y LAPOUGE, Gilles : *Los anarquistas españoles*, Barcelona, Laia, 1973
- BAEZA, Fernando (ed.) : *Baroja y su mundo*, Madrid, Arión, 1962
- BARTRÉS, J. R. : *La "nodriza" de la Generación del 98*, Barcelona, Linosa, 1972

- BASANTA, Ángel : *Cuarenta años de novela en España. Antología 1939-1979*, Madrid, Cincel - Kapelusz, 1979 (2v)
- ————— : *Literatura de la posguerra : la narrativa*, Madrid, Cincel, 1981
- BERNALDO DE QUIRÓS y LLANAS AGUILANEDO : *La mala vida en Madrid*, Madrid, Rodríguez Sierra, 1901
- BLANCO AGUINAGA, Carlos : *Juventud del 98*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1970
- BLEIBERG, Germán : "Algunas revistas literarias hacia 1898", *Arbor. N° extraordinario conmemorativo de 1898*, Madrid, XI, n° 36, 1948, p. 465 y ss
- BRAVO VILLASANTE, Carmen : "Principales corrientes del teatro español del siglo XX", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°s. 263-264, mayo-junio, 1972
- CACHO VIU, Vicente : "Ortega y el espíritu del 98", *Revista de Occidente*, 48-49 (1985), pp. 9-53.
- CANSINOS ASSENS, Rafael : *Poetas y prosistas del novecientos*, Madrid, América, 1919
- CARO BAROJA, Julio : "Recuerdo de Pío Baroja", en *Imagen de los Baroja*, Madrid, Obsequio navideño del Banco Ibérico, 1972
- CELMA VALERO, María Pilar : *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991
- CEPEDA ADÁN, José : *El 98 en Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954
- CIPLIJKAUSKAITE, Biruté : *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, Porrúa - Turanzas, 1981
- CORRALES EGEA, José : *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969
- CHECA, Antonio : *Prensa y Partidos Políticos durante la II República*, Universidad de Salamanca, 1989
- DARÍO, Rubén : *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990
- DÍAZ PLAJA, Guillermo : *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid, Alianza Universidad, 1975
- ————— : *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1966
- DÍAZ, Elías : *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1973
- DÍAZ, Lorenzo : *Madrid, tabernas, botillerías y cafés, 1476-1991*, Madrid, Espasa Calpe, 1991
- DICENTA, José Fernando : *La Santa Bohemia*, Madrid, Ediciones del Centro, 1976
- DIEGO, Gerardo : "Los poetas de la generación del 98", *Arbor. N° extraordinario conmemorativo de 1898*, Madrid, XI, n° 36, 1948, p. 439 y ss.

- EDWARDS, Gwynne : *Dramaturgos en perspectiva. El teatro español del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1989
- ENGUÍDANOS, Miguel : *Fin de siglo. Estudios literarios sobre el periodo 1870-1930 en España*, Porrúa, 1983
- EOFF, Sherman H. : *El pensamiento moderno y la novela española. Ensayos de literatura comparada : la repercusión filosófica sobre la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965
- ESPINA, Antonio : *Las Tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor : *Historia política de la España contemporánea*, Madrid, Alianza, 1968, (3 v.)
- ————— : "Reacción popular ante el Desastre", *Arbor*. N° extraordinario conmemorativo de 1898, Madrid, XI, n° 36, 1948, p. 379 y ss.
- ————— : *En torno al 98 : política y literatura*, Madrid, Jordán, 1948
- ————— : *Vida y literatura de Valle Inclán*, Madrid, Taurus, 1966
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis : *Teoría y mercado de la novela en España : del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo : *Ortega y el 98*, Madrid, Rialp, 1961
- FERRERAS, Juan Ignacio : *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1970
- FOGELQUIST, Donald F. : "Helios, voz de un renacimiento hispánico", *Revista Iberoamericana*, n° 20, 1955, pp. 291-296
- FOX, E. Inman : "Two Anarquist Newspapers of 1898", *BHS*, n° 41, 1964, pp. 160-169
- ————— : *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa, 1988
- ————— : *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la : *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña, 1988
- GALLEGO MORELL, Antonio : "Ganivet enjuicia el Idearium", *Arbor*. N° extraordinario conmemorativo de 1898, Madrid, XI, n° 36, 1948, p. 481
- GARCÍA CAMARERO, Ernesto y Enrique : *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza, 1970
- GARCÍA ESCUDERO, José María : "El Parlamento ante el Desastre", *Arbor*. N° extraordinario conmemorativo de 1898, Madrid, XI, n° 36, 1948, p. 399 y ss

- _____ : *De Cánovas a la República*, Madrid, Rialp, 1951
- GARCÍA MARTÍ, Victoriano : *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*, Madrid, Dossat, 1948
- GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva : *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Madrid, Alianza, 1987
- GARCÍA REYES, José : *Silverio Lanza : entre el realismo y la generación del 98*, Universidad de Salamanca, 1979
- GARCÍA SANCHIZ, Federico : "La Venus actual", *La Esfera*, VII, nº 319, Madrid, 14 de febrero de 1920.
- GARCÍA TEMPLADO, José : *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cincel, 1980
- GÓMEZ APARICIO, Pedro : *Historia del periodismo español*, Madrid, Editora Nacional, 1971 (3 v.)
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo ("ANDRENIO") : *Novelas y novelistas*, Madrid, Calleja, 1918
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón : *Don Ramón María del Valle Inclán*, Madrid, Espasa Calpe, 1969 (4ª edición)
- GÓMEZ MOLLEDA, M. D. : *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981
- GONZÁLEZ RUANO, César : *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1949
- _____, y CARMONA NENCLARES, Francisco : *Nuestros contemporáneos*, Madrid, Renacimiento, 1927
- GRANJEL, Luis S. : "La novela corta en España (1907-1936)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 223, julio 1968, pp. 14-50 ; y nº 222, junio 1968, pp. 477-508
- _____ : "La Pluma, revista literaria", *Ínsula*, nº 233, 1966, p. 13
- _____ : *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, Guadarrama, 1960
- _____ : *Biografía de "Revista Nueva"*, 1899, Universidad de Salamanca, 1962
- _____ : *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Universidad de Salamanca, 1980
- _____ : *La generación literaria del 98*, Salamanca-Madrid, Anaya, 1973
- _____ : *Maestros y amigos de la Generación del 98*, Universidad de Salamanca, 1981
- _____ : *Panorama de la Generación del 98*, Madrid, Guadarrama, 1959
- GUAL, Adrià : "Yo quisiera una parte del festín", *Heraldo de Madrid*, 1 de mayo de 1926
- GUBERN, Román : *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997 (2ª edición)
- GULLÓN, Ricardo : *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971

- ————— : *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969
- GUTIÉRREZ CUADRADO, J.: "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 333, marzo de 1978, pp. 347-386
- HINTERHÄUSER, Hans : *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980
- HORMIGÓN, Juan Antonio: "Del Mirlo Blanco a los teatros independientes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 260, febrero de 1972, pp. 349-355
- HURTADO, Amparo: "Los museos de Carmen Baroja", en *Los Baroja en Madrid*, Madrid, Museo Municipal, 1997, pp. 73-78
- ————— : "Memorias de un teatro: El Mirlo Blanco, Madrid, 1926-27", en *Los Baroja en Madrid*, Madrid, Museo Municipal, 1997, pp. 123-128
- INSÚA, Alberto : *Memorias. Mi tiempo y yo*, Madrid, Tesoro, 1952
- JESCHKE, H. : *La generación del 98 en España*, Madrid, Editora Nacional, 1954
- JURETSCHKE, Hans : "La generación del 98. Su proyección crítica y su influencia en el exterior", *Arbor. N° extraordinario conmemorativo de 1898*, Madrid, XI, nº 36, 1948, p. 517 y ss.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique : "La pintura española y la generación del 98", *Arbor. N° extraordinario conmemorativo de 1898*, Madrid, XI, nº 36, 1948, p. 449 y ss.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro : *España como problema*, Madrid, Aguilar, 1962
- ————— : *La generación del 98*, Madrid, Austral, 1948 (2ª edición)
- ————— : "La generación del 98 y el problema de España", *Arbor, N° extraordinario conmemorativo de 1898*, Madrid, XI, nº 36, 1948, p. 417 y ss
- LAVAUD, Jean-Marie: "El nuevo edificio de Bellas Artes y El Cántaro Roto de Valle-Inclán", *Segismundo*, XI, 1-2, 1975, pp. 273-254
- LERROUX, Alejandro : *Mis memorias*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1963
- LITVAK, Lily : *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979
- ————— : *España 1900 : Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990
- —————, (ed. e introd.): *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918 - 1936)*, Madrid, Taurus, 1993.
- LONGARES, Manuel : *La novela del corsé*, Barcelona, Seix Barral, 1979
- LONGHURST, Carlos : *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Guadarrama, 1974

- LÓPEZ MORILLAS, Juan : *Hacia el 98 : literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel, 1972
- LÓPEZ RUIZ, José : *Aquel Madrid del cuplé*, Madrid, Avapiés, 1988
- MAINER, José Carlos : "Una paráfrasis de H. G. WELLS en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España", en *La recepción del texto literario*, edición de J. P. ÉTIENURE y L. ROMERO, Zaragoza, Universidad, 1988, pp. 145-176
- ————— : *La Edad de Plata (1902 - 1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981
- ————— : *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid, Edicusa, 1972
- ————— (ed. y estudio preliminar) : *Revista Nueva (1899), dirigida por Luis Ruiz Contreras* (facsimil), Barcelona, Puvill, 1978
- MARQUINA, Rafael : "Una fiesta del arte", *Heraldo de Madrid*, 8 de febrero de 1926
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel : "El género de la novela corta en las revistas literarias", *Estudios dedicados al profesor M. Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, 1974
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a : *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1973
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto : *Arriba el telón*, Madrid, Aguilar, 1961
- MOLINA, Antonio : *La generación del 98*, Barcelona, Labor, 1968
- MONLEÓN, J. M. : *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1975
- MONTALVO Y TEJADA, M^a de la Blanca, y MONTALVO Y SANZ, Serafín : *Literatos contemporáneos*, Gerona, Dalmán Carles, 1932
- MORAL RUIZ, Carmen del : *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner, 1974
- MOTA, Francisco : *Papeles del 98*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950
- NAVASCUÉS, Luis J. : *De Unamuno a Ortega*, New York, Harper & Row, 1951
- NORA, Eugenio G. de : *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos, 1973
- ————— : *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Madrid, Gredos, 1979 (2^a edición, 2^a reimpresión)
- ————— : *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1988 (2^a edición, 4^a reimpresión)

- NÚÑEZ, Indalecio : "Remember the Maine", *Arbor*. Nº extraordinario conmemorativo de 1898, Madrid, XI, nº 36, 1948, p. 369 y ss.
- OLMEDILLA, Juan G. : "Teatro de cámara "El Mirlo Blanco". Un estreno de Valle Inclán en casa de los Baroja", *Heraldo de Madrid*, 11 de mayo de 1926, pág. 4
- OSUNA, Rafael : "Biografías de revistas y periódicos", en *La crisis de fin de siglo : ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 158 - 153
- PANIAGUA, Domingo : *Revistas culturales contemporáneas, I (1897-1912). De "Germinal" a "Prometeo"*, Madrid, Punta Europa, 1964
- PÉREZ DE AYALA, Ramón : *Amistades y recuerdos*, Barcelona, Aedos, 1961
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael : *El grupo Germinal : una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970
- ————— : *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, 1966
- PÉREZ FERRERO, Miguel : *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975
- ————— : *Vida de Pío Baroja*, Barcelona, Destino, 1960
- PÉREZ MINIK, Domingo : *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961
- PHILLIPS, Allen W. : "Algo más sobre la bohemia madrileña : testigos y testimonios", *Anales de Literatura Española*, 4 (1985), pp. 327-362
- ————— : "Treinta años de poesía y bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930)", *Anales de Literatura española*, 6, 1988, pp. 391-442
- ————— : *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Madrid, Turner, 1976
- PINA POLO, Francisco : *Pío Baroja*, Valencia, Sempere, 1928
- PIÑERO, P. M., y REYES, R. : *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Universidad de Sevilla, 1993
- RAGUCCI, Rodolfo M. : *Literatura española desde los últimos cien años (desde 1850)*, Buenos Aires, Don Bosco, 1963
- REY FARALDOS, Gloria : "Pío Baroja y El Mirlo Blanco", *Revista de Literatura*, 93 (XLVII), enero - junio de 1985, pp. 117-127
- REYES, Alfonso : *Tertulias de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe, 1949
- RÍO, Ángel del , BERNARDETE, M. J. : *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1946

- RÍO, Emilio del : *La idea de Dios en la Generación del 98*, Madrid, Studium, 1973
- RIOYO, Javier : *Madrid, casas de lenocinio, holganza y malvivir*, Madrid, Espasa Calpe, 1991
- RIVAS CHERIF, Cipriano : "El teatro en mi tiempo y mi tiempo en el teatro", *Tiempo de Historia*, 51, febrero de 1979, p. 52
- ————— : "Memorias de un apuntador. El último apunte", *El Redondel*, México, 14 de enero de 1968/21 de enero de 1968
- ————— : "Propósitos incumplidos del Teatro Íntimo en Madrid, con otros atisbos de esperanza", *Teatron*, 1, 1926, p.2.
- ————— : *Cartas, 1917 - 1935*, Valencia, Pre - textos, 1991
- ————— : *Cómo hacer teatro*, Valencia, Pre - textos, 1991
- ————— : *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*, México, Oasis, 1961 ; y Barcelona, Grijalbo, 1981, con un epistolario de 1921 a 1937
- RIVERO, Carlos : "Cuando Baroja fue reportero", *Gaceta de la Prensa Española*, nº 166, 15 de abril, 1965
- RODRÍGUEZ, Juan : "Erotismo e intelectualidad en la novela española de entresiglos", *Erotisme et corps on vingtième siècle. Hispanística XX*, Université de Bourgogne, Dijon, 1992, pp. 169-184
- ROMERO TOBAR, Leonardo : "La novela regeneracionista en la última década del siglo", *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, anejos de *Revista de Literatura*, nº 38, CSIC, Madrid, 1977
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús : "Valle-Inclán y los teatros independientes de su época", *Revista de Estudios Hispánicos*, XVI, 1989, pp. 53-74
- ————— : *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad, 1993
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor ("CHISPERO") : *¡Aquel Madrid...! (1900-1914)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1944
- ————— : *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1837-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, 1953
- RUIZ CONTRERAS, Luis : *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, 1961
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos : *La promoción de "El Cuento Semanal"*, Madrid, Austral, 1975
- ————— : *Raros y olvidados*, Madrid, Prensa Española, 1971

- SAMPELAYO, Juan : "Noticia y anécdota de los cafés madrileños", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI, 1970
- SAN JOSÉ DE LA TORRE, Diego : *Gente de ayer. Retablillo literario de los comienzos de siglo*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1952
- SÁNCHEZ OCAÑA, Vicente : "Los personajes de Baroja y sus modelos", *La Nación*, Buenos Aires, 12 enero, 1947, pp. 1-2
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio : "La revista *Electra* (1901). Nuevos datos. Cartas de Villaespesa. Índice de autores", *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, 1985, pp. 631-647
- SANTONJA, Gonzalo : "En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 427, enero 1986, pp. 165-174
- SEELEMAN, Rosa : "The Treatment of Landscape in the Novelists of the Generación del 98", *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 226-238
- SENDER, Ramón J. : *Los noventayochos. Examen de ingenios*, Madrid, Aguilar, 1971 (2ª edición)
- SEOANE, Mª Cruz : *Historia del periodismo en España*, III. *El siglo XX (1898-1936)*, Madrid, Alianza, 1996
- SEQUEROS, Antonio : *Determinantes históricas de la generación del 98*, Alicante, Talleres tipográficos Alonso, 1953
- SERRANO, Carlos, y SALAÜN, S. : *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1991
- SHAW, Donald : *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1985 (5ª edición)
- SOPEÑA, Federico : "La música en la generación del 98", *Arbor*. Nº extraordinario conmemorativo de 1898, Madrid, XI, nº 36, 1948, p. 459 y ss
- TELLO GARCÍA, José : *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cincel, 1980
- TIerno GALVÁN, Enrique : *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona, Barna, 1961
- TORRE, Guillermo de : "La generación española del 98 en las revistas del tiempo", *Nosotros*, nº 67, Buenos Aires, octubre, 1941
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo : "La generación del 98 e Hispanoamérica", *Arbor*, Nº extraordinario conmemorativo de 1898, Madrid, XI, nº 36, 1948, p. 505
- TRAPIELLO, Andrés : *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta, 1997

- TUDELA, Mariano : *Aquellas tertulias de Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1969
- UMBRAL, Francisco : *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1978
- UNSAIN, José María : *Nemesio Sobrevila, peliculero bilbaíno*, San Sebastián, Euskadiko Filmategia, 1988
- UTRERA, R. : *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*, Universidad de Sevilla, 1981
- VÁZQUEZ BIGI, A. M. : "El pesimismo filosófico europeo y la Generación del 98", *Revista de Occidente*, n.ºs. 113-114, agosto-septiembre, 1972
- VILLARÍN, Juan : *El Madrid de Primo de Rivera*, Madrid, Nova, 1979
- ZABALA, Iris : *Fin de siglo, Modernismo, 98 y Bohemia*, Madrid, Edicusa, 1974
- ZAMACOIS, Eduardo : *Un hombre que se va... (Memorias)*, Barcelona, Editorial AHR, 1964

10. 4. General.

- AAVV. : *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985
- ACOSTA, Luis : *Cuestiones de lingüística textual*, Universidad de Salamanca, 1982
- ACOSTA MONTORO, J. : *Periodismo y literatura*, Madrid, Guadarrama, 1973 (2 v)
- AGUIAR E SILVA, Víctor M. de : *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972
- ALBADALEJO, Tomás : *Semántica de la narración : la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992
- ALBERES, M. R. : *Métamorphose du roman*, París, Michel, 1966
- ALONSO, Amado : *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, Coni, 1942
- ALONSO, Amado : *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969 (3ª edición)
- ALLOTT, Miriam : *Novelists on de Novel*, New York, Columbia University Press, 1967
- AMORÓS, Andrés : *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1971
- ————— : *Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"*, Madrid, Castalia, 1973
- ANDERSON IMBERT, Enrique : *El cuento español*, Buenos Aires, Esquemas, 1959
- ANDREU, A. G. : *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Amsterdam-Filadelfia, J. Benjamín, 1989
- ARMAÑAZAS, Emy, y DÍAZ NOCI, Javier : *Periodismo y argumentación. Géneros de opinión*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1996
- AUSTIN, J. L. : *Palabra y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1962
- AYALA, Francisco de : *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970
- BACHELARD, G. : *La poética del espacio*, México, F. C. E., 1975
- BAJTIN, Mijail : *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989
- BAKHTINE, M. : *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982
- BALSEIRO, José Agustín : *Novelistas españoles modernos*, New York, Las Américas, 1963
- BAQUERO GOYANES, Mariano : *¿Qué es la novela ? ¿Qué es el cuento ?*, Universidad de Murcia, 1993
- ————— : *"Tiempo y tempo en la novela"*, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974
- ————— : *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970

- ————— : *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos, 1963
- ————— : *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, Prensa Española, 1972
- BARTHES, Roland : *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1972
- —————, y otros : *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974
- BASANTA, *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990
- BBEBE, Maurice : *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York University Press, 1964
- BENTLEY, E. : *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982
- BENVENISTE, E. : *Problemas de lingüística general, II*, México, Siglo XXI, 1977 (2 v.)
- BESER, S. : *Leopoldo Alas Clarín : teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972
- BOBES NAVES, María del Carmen : *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992
- ————— : *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988
- ————— : *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993
- ————— : *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1989
- ————— : *Las personas gramaticales*, Universidad de Santiago de Compostela, 1971
- ————— : *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987
- ————— : *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1985
- BOOTH, Wayne C. : *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1978
- BOSCH, Rafael : *La novela española del siglo XX*, New York, Las Américas, 1970 (2v)
- BOURNEUF, Roland, y OUELLET, Réal : *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975
- BREMOND, Claude : "La logique des possibles narratifs", *Communications*, nº 8, 1966, p. 60-76
- ————— : *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempos contemporáneos, 1970
- ————— : *Logique du récit*, París, Du Seuil, 1973
- BRETZ, Mary Lee : *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, Porrúa, 1979

- BROWN, Gillian, YULE, George : *Análisis del discurso*, Madrid, Visor, 1993
- BUCKLEY, Ramón : *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968
- BURUNAT, S. : *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, Porrúa, 1980
- CANSINOS ASSENS, Rafael : *Evolución de los temas literarios*, Santiago, Ercilla, 1936
- CASALDUERO, Joaquín : *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1967
- CASASÚS, Josep María, y NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis : *Estilo y género periodísticos*, Barcelona, Ariel, 1991
- CASTAGNINO, Raúl H. : *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Nova, 1974 (9ª edición)
- CERRADA CARRETERO, Antonio : *La novela en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1983
- CORTÁZAR, Julio : "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*, 15-16, La Habana, noviembre de 1962 - febrero de 1963
- CUEVAS, C. : *La prosa métrica. Teoría*. Fray Bernardino de Laredo, Universidad de Granada, 1972
- CHABROL, Claude, y otros : *Sémiologie narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973
- DELLAMEA, Amalia B. : *El discurso informativo. Géneros periodísticos*, Buenos Aires, Fundación Universidad a Distancia "Hernandarias", ed. Docencia, 1994
- DÍAZ PLAJA, Guillermo : *El poema en prosa en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956
- ————— : *Hacia un concepto de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1948
- ————— : *La creación literaria en España*, Madrid, Aguilar, 1968
- ————— : *Literatura y contorno vital*, Valencia, Biblioteca Filológica, 1978
- ————— (ed.) : *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona, Noguer, 1958
- DÍEZ BORQUE, José María, y GARCÍA LORENZO, Luciano (eds.) : *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975
- DIJK, Teun A. van : *Estructuras y funciones del discurso : una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*, México, Siglo XXI, 1980
- ————— : *La ciencia del texto : un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós, 1996 (1ª edición, 3ª reimpresión)
- ————— : *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, 1980
- ————— : *La novela española del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1973 (2v)

- DUCROT, O. : *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Barcelona, Anagrama, 1982
- DURÁN, Manuel : "La técnica de la novela y la generación del 98", *Revista Hispánica Moderna*, XXIII, enero de 1957, pp. 14, 27
- ECO, Umberto : *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1989 (4ª edición)
- ————— : *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981
- ————— : *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990
- ————— : *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977
- EGIDO, A., y FONQUERNE, Y. R. : *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad, 1986
- ESCARPIT, R. : *Escritura y comunicación*, Madrid, Castalia, 1975
- ESSLIN, Martin : *The Theatre of de Absurd*, New York, Doubleday, 1961
- FALCÓN, Lidia : *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*, Barcelona, Fontanella, 1969
- FORSTER, Edward M. : *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983
- FRIEDMAN, Norman : "Point of View in Fiction", *Publications of de Modern Language Asociation*, LXX, 1955
- FRIEDMANN, Melvin J. : *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, Yale University, 1955
- FRYE, Northrop : *La estructura inflexible de la obra literaria : ensayos sobre crítica y sociedad*, Madrid, Taurus, 1973
- GAOS, Vicente : *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959
- GARCÍA BERRIO, Antonio : *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989
- —————, y HERNÁNDEZ, T. : *La poética : tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988
- —————, y HUERTA CALVO, Javier : *Los géneros literarios : sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992
- GARCÍA LARA, Fernando : *El lugar de la novela erótica española*, Diputación de Granada, 1986
- GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.) : *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. : *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel : *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, SGEL, 1976
- ————— (ed.) : *Teoría de los géneros*, Madrid, Arco Libros, 1988

- GOLDMANN, Lucien : *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967
- GREIMAS, Alcider J. : *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973
- GRENE, Marjorie : *El sentimiento trágico de la existencia*, Madrid, Aguilar, 1952
- GULLÓN, Agnes y Germán (eds.) : *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974
- GULLÓN, Germán : "El discurso literario : entre el monólogo y el diálogo (Cela, Massip, Delibes)", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, pp. 233-234
- GULLÓN, Ricardo : *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976
- ————— : *Psicologías de autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979
- HALL, E.T. : *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1987
- HAMON, Philippe : "Qu'est-ce qu'une description", *Poétique*, nº 12, 1972
- HARRIS, Z. S. : "Analyse du discours", *Langages*, 13, 1969, pp. 8-45
- HATZFELD, H. : *Estudios de Estilística*, Madrid, Planeta, 1967
- HENDRICKS, William O. : *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976
- HERNADI, P. : *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978
- HUMPHREY, Robert : *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Universidad de California, 1954
- JAKOBSON, Roman : *Lingüística. Poética. Tiempo*, Barcelona, Grijalbo, 1981
- KAYSER, Wolfgang : "Qui raconte le roman ?", *Poétique*, nº 4, 1970, pp.498-510
- ————— : *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958
- KNAPP, M. L. : *La comunicación no-verbal : el cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós, 1982
- KRISTEVA, Julia : *El texto en la novela*, Barcelona, Lumen, 1974
- KUMAR, Shiv, MCKEAN : *Critical Approaches to Fiction*, New York, McGraw-Hill, 1968
- LÁZARO, F. : *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976
- LINTVELT, J. : *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, París, Corti, 1981
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio, y ALONSO, Eduardo : *Poesía y novela. Teoría. Método de análisis y práctica textual*, Valencia, Bello, 1982
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso : *Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Narcea S. A. de ediciones, 1982
- LOTMAN, Iuri : *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978

- LOZANO, Jorge, y otros : *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993
- LUKACS, George : *La novela histórica*, México, Era, 1966
- ————— : *La théorie du roman*, París, Gonthier, 1963
- MAEZTU, Ramiro de : *España y Europa*, Madrid, Espasa Calpe, 1959
- MALTESE, C. : *Semiología del lenguaje objetual*, Madrid, Serie Comunicación, 1972
- MARÍAS, Julián : *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1961
- ————— : *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1975
- —————, BLEIBERG, Germán, y otros : *Diccionario de la literatura española*, Revista de Occidente, 1949
- MARICHAL, Juan : *La voluntad de estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1971
- ————— : *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza, 1992
- MARINIS, M. de : *Semiótica del teatro : L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Bompiani, 1982
- MARTÍN ALONSO : *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, 1975 (2ª edición)
- MIGNOLO, Walter D. : *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978
- MOLINA, César Antonio : *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion, 1990
- MONERRIS, Alejandro G. : "El periodismo y el desarrollo de la gran prensa", *Gaceta de la Prensa Española*, n.ºs. 119-120, noviembre-diciembre, 1958, y enero-febrero, 1959
- MUKAROVSKI, J. : *Arte y semiología*, Madrid, A. Corazón, 1971
- OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco : *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990
- ORTEGA Y GASSET, José : "La posición del narrador en la novela contemporánea", *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962
- ————— : *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1967 (9ª edición)
- ORTEGA, José : *Ensayos de la novela española moderna*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1974
- PARAÍSO DE LEAL, I. : *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976
- PATTISON, Walter T. : *El naturalismo español*, Madrid, Gredos, 1969
- PAVIS, Patrice : *Diccionario del teatro : dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983

- PAZ GAGO, José María : *La Estilística*, Madrid, Síntesis, 1993
- PÉREZ GÁLLEGO, Cándido : *Circuitos narrativos*, Zaragoza, Universidad, 1975
- ————— : *El diálogo en la novela*, Barcelona, Península, 1988
- ————— : *Morfonovelística*, Madrid, Fundamentos, 1973
- PETÖFI, J. S., y GARCÍA BERRIO, A. : *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, 1978
- PIZARRO, N. : *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1970
- POUILLON, Jean : *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1978
- POZUELO YVANCOS, *Teoría del texto literario*, Madrid, Cátedra, 1988
- PROPP, Vladimir : *Morfología del cuento*, Barcelona, Akal, 1985
- RAFFA, P. : *Vanguardismo y realismo*, Barcelona, Cultura Popular, 1968
- REID, John T. : *Modern Spanish Liberalism*, Stanford University Press, 1937
- RETANA, Álvaro : *Historia del arte frívolo*, Madrid, Tesoro, 1967
- RICOEUR, Paul : *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1989 (2v.)
- RIFFATERRE, M. : *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976
- ROBBE-GRILLET, A. : *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965
- ROMBERG, Bertil : *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Stockholm, Almqvist Wiksell, 1962
- ROMERA CASTILLO, José : *Pluralismo actual en el comentario de textos literarios*, Universidad de Granada, 1976
- ————— (ed.) : *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981
- ROSSUM-GUYON, Françoise van : "Point de vue ou perspective narrative", *Poétique*, nº 4, 1970, pp. 476-497
- RUIBAL, J. : *Teatro sobre teatro*, Madrid, Cátedra, 1981
- RUIZ RAMÓN, Francisco : *Historia del Teatro español*, Madrid, Alianza, 1971
- SÁEZ PINUELA, Mª José : *La moda femenina en la literatura*, Madrid, Taurus, 1965
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos : *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957
- SANZ VILLANUEVA, Santos : *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972

- —————, y BARBACHANO, Carlos J. (eds.): *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976
- SÁNCHEZ ARANDA, J. J., y BARRERA DEL BARRIO, C.: *Historia del periodismo español*, Pamplona, Eunsa, 1992
- SAUVAGE, J.: *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia, 1982
- SEGRE, C.: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Critica, 1985
- —————: *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel, 1981
- SIMONIN-GRUMBACH, .: "Pour une typologie des discours", en KRISTEVA, J., y otros, *Langue, discours, société*, París, Seuil, 1975, pp. 85-121
- SOBEJANO, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975 (2ª edición)
- SPANG, Kurt: *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa, 1991
- SPIRES, Robert C.: *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa, 1976
- STANTON, R.: *Introducción a la narrativa*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969
- TACCA, Oscar: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978 (2ª edición)
- TALENS, J., y otros: *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra, 1978
- TESNIÈRE, Lucien: *Éléments de syntaxe structurale*, París, Klincksieck, 1959
- TODOROV, Tzvetan: "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, nº 8, 1966, pp. 127-138
- —————: "Les transformations narratives", *Poétique*, nº 3, 1970, pp. 322-333
- ————— (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970
- TOMACHEVSKI, B. V.: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1983
- TORO, F. del: *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987
- TRABANT, J.: *Semiología de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1975
- TUÑÓN DE LARA, Manuel: *Medio siglo de cultura española*, Madrid, Tecnos, 1969
- UBIETO, A., y otros: *Introducción a la historia de España*, New York, Las Américas, 1965
- ULLMANN, S.: *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968
- VALLEJO MEJÍA, Mª Luz: *La crítica literaria como género periodístico*, Pamplona, Eunsa, 1993
- VAN DIJK: *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, 1970

- VARELA JACOME, Benito : *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967
- VARELA, José Luis : *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, El Soto, 1970
- VERDÍN DÍAZ, Guillermo : *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970
- VILLANUEVA, Darío : *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, Biblioteca Filológica, 1977
- WAGNER, F. : *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Labor, 1974
- WEINRICH, Harald : *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1968
- WELLEK, René, y WARREN, Austin : *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1953
- WELLS, R. : "Estilo nominal y estilo verbal", *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974
- YLLERA, Alicia : *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1974
- YNDURÁIN, Francisco : "La novela desde la segunda persona", *Prosa novelesca actual*, Madrid, Universidad Menéndez Pelayo, 1968
- ZERAFFA, M. : "Le temps e ses formes dans le roman contemporain", *Revue d'Esthétique*, nº 1, 1966, pp. 43-65

10. 5. Otras obras consultadas.

- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de : *Historia de la conquista de las Islas Malucas*, Madrid, Miraguano-Polifemo, 1992, pp. 47, 48
- AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel, VILLAS TINOCO, Siro, CREMADES GRINÁN, Carmen María : *Historia de España*, 9.- *La crisis del siglo XVII bajo los últimos Austrias (1598-1700)*, Madrid, Gredos, 1988
- BLEIBERG, Germán : *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Alianza, 1979
- BOURDELLES, Pedro de (señor de Brantôme) : *Gentilezas y bravuconadas de los españoles*, Madrid, Mosand, 1997
- CARO BAROJA, Julio : *Los moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957
- COTARELO Y MORI, Emilio : *Iriarte y su época*, Madrid, Ediciones de la Real Academia, 1897
- ESPINOSA, Agustín : *José Clavijo y Fajardo*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo insular de Gran Canaria, 1970
- GARCÍA DE SALAZAR, Lope : *Las Bienandanzas e fortunas*, (edición facsímil y del texto completo, por Ángel RODRÍGUEZ HERRERO), vol. IV, Bilbao, Diputación de Vizcaya, 1967
- GARCÍA GUAL, Carlos : *Los orígenes de la novela*, Madrid, Itsmo, 1972
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L. : *Camilo José Cela. Texto y contexto*, Barcelona, Montesinos, 1985
- GOETHE, J. W. : *Obras completas*, III. *Autobiografía, teatro*, Madrid, Aguilar, 1973 (3ª edición)
- GONZÁLEZ CREMONA, Juan Manuel : *Carlos V, señor de dos mundos*, Barcelona, Planeta, 1989
- GOSSE, Philip : *Historia de la piratería*, Madrid, Espasa Calpe, 1935
- GUTIÉRREZ, Domingo : *Claves de "La Colmena"*, Madrid, Editorial Ciclo, 1990
- MARAÑÓN, Gregorio : *Don Juan*, Madrid, Espasa Calpe, 1967 (11ª edición)
- NUEZ, Sebastián de la : *José Clavijo y Fajardo (1726-1806)*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando : *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*, Pamplona, Peralta Hiperión, 1978, 4 v.